

БЕСТИАРИЙ АНТИТЕЗ



АНТИТЕЗ

БЕСТИАРИЙ

БЕСТИАРИЙ АНТИТЕЗ

RES et VERBA — 7



АКВАРИУС
Т У Л А
2 0 1 9

ББК 83.3(0)

Б53

УДК 82.0, 808, 7.042

Бестиарий антитез: сб. статей / Сост. Ольга Довгий, Алиса Львова. – Тула: Аквариус, 2019. – 243 с.

Bestiary of antitheses / Edited by Olga Dovgy, Alice Lvova. – Tula: Aquarius, 2019. – 243 p.

Проект «RES et VERBA», встреча 7.

Составители

Ольга Довгий, Алиса Львова.

Научные рецензенты

д.ф.н. Е. Е. Дмитриева (РГГУ, ИМЛИ РАН),

д.ф.н. В. Л. Коровин (МГУ им. М. В. Ломоносова).

Художник

Л. Е. Каирский

Книга представляет собой сборник статей по материалам международной научной конференции «Бестиарий антитез» (седьмой встречи в рамках программы «RES et VERBA»), состоявшейся 19-20 января 2018 года в РГГУ. В центре внимания участников бестиарные выражения ключевых антитез микрокосма и макрокосма – во всём многообразии оттенков и смыслов. Авторы статей – известные российские учёные. Издание включает многочисленные иллюстрации. Предназначено как для специалистов в области гуманитарных наук, так и для широкого круга читателей.

Anthology «Bestiary of antitheses» contains twenty-one articles each dealing with a certain antithesis of macrocosm or microcosm expressed in bestiary terms.

ISBN 978-5-8125-2519-4.

© Авторы статей, текст статей, 2019.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Эй, не стойте слишком близко –
Я тигренок, а не киска!
(С.Я. Маршак)

Дорогой Читатель, Вы держите в руках сборник по итогам седьмой bestiарной конференции в РГГУ.

Эти конференции проводятся ежегодно с 2011 года. Темы каждый год разные. Седьмая встреча называлась «Бестиарий антитез».

Антитеза – не только «фигура мысли» в риторике: она ключевая фигура и в «красноречии вещей (eloquentia rerum)». Именно антитеза (грешников и праведников) определяет устройство мира (Августин), а антитеза добра и зла умножает его красоту (св. Бонавентура). Но ключевой для «красноречия вещей» является и антитеза человека и зверя. Жизнь / смерть; старость / молодость; правда / ложь; свет / тьма; бог / дьявол; движение / покой; ум / глупость; любовь / ненависть и т.д. – все эти ключевые антитезы нашей жизни часто выражаются в bestiарных категориях. О том, какими предстают антитезы макрокосма и микрокосма в зеркале bestiарной метафорики, и шла речь на конференции

В сборник вошла 21 статья. Самое трудное было придумать, как расположить материал, такой разный и такой богатый. Сколько привычных антистетических вариантов можно было использовать: «RES/VERBA», «Россия/Запад», «Словесное / Визуальное»... Как всегда, мы выбрали наш любимый принцип мозаики – с условно тематическим уклоном. Как всегда, есть разделы, где только одна статья. И мы по-прежнему считаем, что от этого она только ценнее.

Открывает сборник «теоретический» раздел **«Как создаются bestiарные антитезы»**.

В нём статья *А.Е. Махова (РГГУ, ИМЛИ РАН) «Бестиарная антитеза как инструмент средневековой семиотики, или почему ушел осел»*. В средневековом bestiарии антитеза имела не только эстетическое значение, но и смыслообразующую (т. е. семиотическую) функцию; и автор показывает, как средневековое воображение ищет и порождает антитезы там, где мы никакой антитезы и не заметили бы. Так, недифференцированные пары (пара рогов, крыльев, сходных по функции животных) превращаются средневековым воображением в антитезы. А вол и осёл, пребывающие у яслей новорожденного Иисуса, в экзегетике и в визуальной культуре разводятся как антистетические животные.

Следующий раздел **«Между великим и малым»** посвящён дидактической функции bestiарных антитез в литературе. Какие уроки хотят преподать авторы с помощью звериных зеркал человеку?

Здесь три материала.

А.В. Архангельская (МГУ) посвятила статью *«Бестиарные олицетворения греха и праведности в древнерусской переводной новелле XVII века»* интерпретации символических, аллегорических, дидактических и иных функций образов животных в переводных сборниках второй половины XVII века «Великое Зерцало» и «Римские деяния».

О.А. Кузнецова (МГУ) в статье *«О величии “ничтожных” тварей в русской книжной культуре XVII в.»* прокомментировала несколько топов, связанных с контрастными характеристиками животных, содержащимися в рукописных сборниках и поэтических сочинениях XVII в. Барочные антитезы стихотворений Симеона Полоцкого нашли перекличку с текстами в духе средневекового изумления, созданными в начале столетия.

О.Л. Довгий (МГУ, РГГУ) в статье *«Пчелиные уроки русской поэзии XVIII-го – первой трети XIX-го веков»* проанализировала многочисленные антитезы, возникающие при отражении в зеркале пчелиной топики государственного, кургузного и поэтологического дискурсов.

Раздел **«В мире давних антагонистов»** выявляет новые повороты в интерпретации устойчивых бестиарных пар.

Там тоже три статьи.

Н.Т. Пахарьян (МГУ) в статье *«Волки и овцы во французских пасторальных романах XVII-XVIII веков»* рассмотрела роль традиционной антитезы волки-овцы в пасторальных романах XVII-го в. («Астрея» д'Юрфе) и XVIII-го в. («Галатя» Флориана). Парадоксальным образом эмблематическое противостояние этих животных отсутствует в драматической пасторали д'Юрфе, где главные антиномии связаны с любовными коллизиями благородных пастухов и пастушек, а возрождение антитезы «волки-овцы» происходит не столько в самом тексте идиллической пасторали Флориана, сколько в критике этого произведения (в частности, в эпиграмме Экушар-Лебрена).

Д.П. Ивинский (МГУ) в статье *«О басенном подтексте анекдота об одном частном визите»* продемонстрировал, как басенная пара «ворона/лисица» может служить интерпретационным кодом при изучении отношений между литераторами XVIII-го в.

Ольга Лемберг (Таро-клуб) посвятила статью *«XVIII Аркан Таро: между волком и собакой в сумерках»* интерпретации антитетической пары собака/ волк в картах Таро.

Следующий раздел намеренно антитетичен – что отражено в его названии: **«В мире небесном и мире подводном»**.

Там две статьи.

Е.В. Пчелов (ИИЕТ РАН) в статье *«Солнце и Луна в бестиарной символике русской культуры»* рассмотрел случаи бестиарной визуальной репрезентации образов Солнца и Луны (и, соответственно, дня и ночи) в русской культуре. Традиционная архаичная символизация этой пары/ оппозиции архетипических универсалий в виде коней (отличающихся мастей) известна и в русском фольклоре. Специфическими визуальными образами Солнца и Луны в традиции Московского царства XVII века могла выступать и эмблематическая пара Лев и Единорог – во всяком случае в целом ряде примеров их публичной визуализации (декор Спасской башни кремля, здания Печатного двора, дворца царя Алексея Михайловича в Коломенском). При этом Лев мог соотноситься не только с Солнцем, но и с Христом, а Единорог (в полном соответствии и с европейской семанти-

кой) – с Луной и с Богоматерью.

Т.А. Гуревич (Литинститут) в статье «*Рыба живая и мертвая в “ихтиологических” мемуарах Исаака Уолтона и Джона Дейви*» показала, как два произведения (одно XVII-го, другое – XIX-го века), представляющие своеобразную диалогическую перекличку, выстраивают целый ряд бестиарных антитез – духовная жизнь / духовная смерть, физическая жизнь / физическая смерть, рыба / птица, чистое / гибридное, рыба / человежье.

Раздел «**В мире одного произведения**» включает три статьи.

М.Б. Смирнова (РГГУ) в статье «*Специфика поэтики антитез в “Новелле о беседе собак” Сервантеса*» рассмотрела уникальный случай, когда автор напрямую обращается к зооморфной фантастике. Несмотря на внешнюю бинарность новеллы на всех уровнях (жанровое самоопределение, композиция, пара протагонистов, организация времени и пространства), на самом деле организующим принципом ее поэтики является не антитеза (которая скорее ловушка), а принцип варьирования (дисперсии). Внутреннее противоречие как принцип поэтики является еще одним аргументом в пользу платоновских влияний на саму идею диалога собак-философов.

Алиса Львова (МГУ, РГГУ) в статье «*К бестиарию “Онегина”: кони-лошади-клячи*» обратила внимание на ряд микроантитез, которые могут пролить дополнительный свет на понимание поэтического мира пушкинского романа.

А.В. Святославский (МПГУ), А.А. Григорьева (МПГУ) в статье «*Антитеза фатальности и свободы в мире человека и природы: народные основы трагедии чувашского писателя Якова Ухсяя “Тудимер”*» сосредоточились на богатстве птичьих антитез и символике птицы в художественном мире трагедии.

Раздел «**Между редкостью и обычностью**» по определению не предполагает большого количества статей.

О.А. Кулагина (МПГУ) в статье «*Бестиарные антитезы в творчестве Ж. Превера*» показывает, насколько богат может быть мир бестиарных соответствий для выражения этой антитезы.

А раздел «**Между человеком и зверем**» предсказуемо оказывается населённым.

Там три статьи.

Е. В. Халтрин-Халтурина (ИМЛИ РАН) посвятила статью «*Между сатиром и человеком: приключения рыцаря Сатирона в спенсеровской “Стране Фей”*» освещению антитетического образного ряда, связанного с восхождением Сатирона по иерархической лестнице: от полу-человека до доблестного рыцаря.

Е.Ю. Сапрыкина (ИМЛИ РАН) в статье «*Метаморфозы антитезы “зверь/человек” в сборнике новелл Альдо Палацески “Звери XX века”*» подробно проанализировала антитезы зверей и людей, как комические, так и драматические, на материале сборника Альдо Палацески «Звери XX века» («Bestie del'900», 1957).

Г.Т. Гарипова (Вл. ГУ) в статье «*“Пограничная зона” оборотнической модели бытия в мировой литературе XX века*» рассматривает вопросы эволюции и развития художественных оборотнических мифомоделей, сюжетов и образов «Номо licanthropus» и его вариантов в мировой литературе XX века; выстраивает аналитические бинарности «тело / те-

лесность», «зверь / зверинность», «другость / инакость» как формы художественной репрезентации оборотнической «биоэтики».

В разделе «**В мире полиморфных существ**» речь о фантастических существах, созданных по принципу антитезы.

Там три статьи.

Антон Нестеров (МГЛУ) в статье «*Иероним Босх, полиморфные монстры и нидерландская миниатюра XV-XVI вв.*» сосредоточился на механизмах построения «инфернального» мира у Иеронима Босха и роли маргиналий в иллюминированных рукописях XV-VI веков в этом процессе.

Мария Надъярных (ИМЛИ РАН) назвала статью «*О кентаврах (не слишком научные заметки с вопросами и предположениями)*». В процессе размышления о «самых гармоничных созданиях фантастической зоологии», их многовековой жизни в культуре автор приходит к такому выводу: «Когда я думаю о кентаврах, у меня все же больше вопросов, чем ответов».

Я.Ю. Муратова (Литинститут) в статье «*Чудесные превращения Мелюзины в квазивикторианском романе А.С. Байетт “Обладание”*» рассмотрела способы выражения антитезы «человек / животное» в творчестве А.С. Байетт на примере женщины-змеи Мелюзины.

В разделе «**В мире природы**» речь идёт в основном об уровне RES.

Там тоже одна статья.

6 **Игорь Сид** посвятил статью «*О некоторых семантических оппозициях мировому Бестиарию и внутри него*» антитезе «живое/мёртвое» в мире флоры и фауны.

Финальный раздел сборника называется «**Как снять бестиарные антитезы**».

Об этом рассказывает **Е.А. Нестерова (РАНХиГС)** в статье «*“Жертва Королевской охоты”: Олень как объединяющая антитеза в сериале Б.Фуллера “Ганнибал”*».

Так мы прошли путь от руководства по созданию бестиарных антитез (на примере вола и осла) – к их снятию (на примере оленя).

Наша 7-ая конференция называлась «Бестиарий антитез», а 8-я, прошедшая в Крещенские дни 2019 г., – «Бестиарий как ars combinatorica». И это вполне логично.

Сборник по её материалам готовится к печати.

Бестиарная антитеза
как инструмент средневековой семиотики,
или Почему ушел осел

Об особом, привилегированном значении, которое имела антитеза для средневекового мышления, свидетельствует в первую очередь рассуждение Августина об антитезе в трактате «О Граде Божьем». Бог, по мнению Августина, никогда не сотворил бы будущих грешников, если бы не знал, как применить их для пользы праведных. Создавая тех и других, он «украсил порядок времен, как прекраснейшую песнь, как бы некими антитезами. Антитезы, о которых говорим, – самые приличествующие из украшений речи (*in ornamentis elocutionis sunt decentissima*)... Подобно тому как противопоставление противоположностей придает красоту речи (*contraria contrariis opposita sermonis pulchritudinem reddunt*), так из своего рода красноречия не слов, а вещей (*rerum eloquentia*) посредством противопоставления противоположностей образуется красота мира (*contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur*)»¹. Проще говоря, грешники и праведники, по Августину, образуют антитезу, украшающую мир.

Из этого рассуждения следуют два вывода. Во-первых, антитеза выделяется из прочих «украшений» своим превосходством – она самая красивая, самая приличествующая (*deceo* – и украшать, и приличествовать); именно она порождает красоту. Во-вторых, антитеза существует не только в словах, но и в вещах.

Обе идеи усвоены Средневековьем. Они отразились в популярнейшем «Светильнике» Гонория Августодунского – в том его месте, где Гонорий говорит об «антитезах блаженных и проклятых (*antitheses beatorum et damnatorum*)», которые вызывают у него реакцию едва ли не «эстетического» восхищения: «О чудная противоположность! (О *mirabilis contrarietas!*)»². Здесь есть и проекция риторической фигуры из области слов в область вещей, и восхищение красотой, которая заложена в этой вещной антитезе.

Далее я хотел бы сосредоточиться не на эстетической, но скорее на семиотической стороне средневековой антитезы. Средневековое воображение ищет антитезы в мире вещей, а порой и порождает их там, где мы никакой антитезы и не заметили бы, – но эти антитезы нужны не только потому, что они прекрасны, но и потому, что на них держатся системы смыслов. Антитезы в вещах, как оппозиции в языке, порождают значения.

Речь идет именно о значениях вещей, а не слов. Учение о значении вещей, *significatio rerum*, – базовая для средневековой семиотики. Бог го-

ворит с нами языком не слов, но вещей: вещи значат, а в сумме своей образуют высший, Божественный уровень мирового семиозиса, «второй язык», по определению Хеннига Бринкмана³.

Вещь многозначна, поскольку носителями значений являются ее отдельные свойства. Формулируя упрощенно, можно сказать, что сколько у вещей свойств, столько и значений (впрочем, далее мы увидим, что даже и одно и то же свойство может наделяться разными значениями). В пределе вещь легко соединяет в себе противоположные значения: разлагая вещь на антитезы, мы порождаем смыслы. Снег сам по себе лишен смысла – он появляется у его свойств: твердость старого льда, превратившегося в «кристалл», означает «окаменелые сердца неверных» (Проспер Аквитанский)⁴; своей же белизной снег означает «чистоту справедливости (*sandorem justitiae*)» (Храбан Мавр)⁵. Разные свойства снега – способность затвердевать и обладать белизной/чистотой – в ходе толкования переводятся в режим антитезы: они теперь противопоставлены как «знаки» неправедности и праведности.

Все это относится и к средневековому bestiарию, который можно трактовать как подсистему общей семиотики вещей. И в bestiарии антитеза работает как инструмент, позволяющий извлекать из вещей смыслы. Но антитезы bestiария разнообразны – можно выделить по крайней мере три их типа.

8 1) **Антитеза разных зверей.** Средневековый экзегет извлекает из Священного Писания пары зверей, которые, будучи порой непохожими, изначально все-таки не противопоставлены друг другу; однако экзегет находит в этой паре противоположные свойства, позволяющие трактовать ее как антитезу. Приведем пример. «Фигура» дьявола усматривается в змее/драконе, но также и во льве. Объединение этих двух зверей в пару, вероятно, было навеяно 90-м псалмом: «...растопчешь (*conculcabis*) льва и дракона» (Пс. 90:13). Псалом не проводит никакого различия между ними, дает их как недифференцированную пару. Однако толкование превращает ее в антитезу. Змей (*serpens*), объясняет Храбан Мавр, «получил это имя, потому что он подступает тайно, ползет (*serpit*) при помощи мелких движений своих члеников». Как же действует лев? Тот, кто ходит, «ища, кого поглотить», и к тому же выдает себя рыком, уж конечно не нападает тайно: он, по словам Храбана Мавра, «демонстрирует свою свирепость (*saevitia*)»⁶.

Так в bestiарном коде дьявола складывается антитеза льва и дракона, основанная на оппозиции «агрессия тайная – агрессия открытая». Враг наш «именуется львом, когда свирепствует открыто, драконом – когда обращает тайно и скрытно» (Гуго Сен-Викторский)⁷.

Антитезы выводятся не только из повадок зверей, но и из иных параметров. Например, антитетичность может возникать из *цвета*: белизна, символ чистоты (например, белизна голубки), противопоставлена рыжести, цветовому символу предательства: рыжая шерсть лисы – того же цвета, что волосы Иуды и вообще всех предателей⁸. Из *температуры тела*: вражда дракона и слона возводится к тому факту, что дракон «горяч, слишком горяч, и потому ищет крови слона, который, напротив обладает весьма холодной природой»⁹. Из *характера движения*: лиса, как утверждает bestiарий из библиотеки Бодли (M. S. Bodley 764), «имеет очень гибкие лапы и никогда не бежит по прямой, но всегда окольными путями»¹⁰; отсюда ложная этимология ее латинского названия (*vulpes*) от выражения

«volutans pedibus», «петляющая ногами»¹¹. Эту манеру двигаться лиса разделяет с зайцем; в обоих случаях «кривое» движение, в подразумеваемой антитезе к движению «прямому», символизирует греховность¹². Впрочем, антитеза способов двигаться может иметь не только моральный, но и поэтологический смысл: Вольфрам фон Эшенбах в начале «Парцифалья» сравнивает свою замысловатую повествовательную манеру с петлянием зайца; это трудное повествование – не для всех, в отличие, видимо (антитеза не высказана напрямую, но подразумевается), от повествования простого, «прямого»¹³.

Наконец, антитеза может порождаться *акустически* – характером, длительностью звучания / пения. Миннезингер Генрих фон Морунген свою манеру пения выводит из антитезы двух способов петь, соловьиного и ласточкиного: «Обычай соловья таков: когда кончается его любовь, он умолкает. Поэтому я следую ласточке, которая ни в любви, ни в страдании не прекращает свое пение»¹⁴. Соловей поет только когда влюблен – ласточка поет всегда (в этом суть антитезы); поэт хочет уподобиться именно ласточке. Такое противопоставление можно, конечно, отнести и к вышеупомянутой группе «антитез повадки».

2) **Антитеза свойств в пределах одного зверя.** Этот тип антитезы можно признать самым распространенным. Практически все звери обладают противоположными свойствами – и тем самым несут в себе антитезу. Всех можно истолковать и позитивно, и негативно – в средневековой терминологии, *in bono* или *in malo*. «Обладает лев и силой (*virtus*), и свирепостью (*saevitia*). Сила его обозначает Христа, свирепость – дьявола» (Григорий Великий)¹⁵. Петух обозначает бодрствование и бдительность (*vigilantia*) истинного христианина, и таково его наиболее распространенное, позитивное значение. Однако тот же петух (в *exemplum* Жака де Витри)¹⁶ предпочитает гнилые зерна драгоценным камням, «не разумея их пользы» и обозначая тем самым отвержение истинных ценностей.

Антитезу праведности и греховности демонстрирует нам и страус. С одной стороны, позитивный смысл может придаваться его повадке забывать про отложенные им яйца¹⁷: «эта птица означает для нас добродетельного человека примерной жизни (*prodome de bone vie*), который забывает о вещах земных и обращается к небесным», – говорит по этому поводу Гильом Нормандский¹⁸, приводя в подкрепление слова Христа: «...Кто любит сына или дочь более, нежели Меня, не достоин Меня» (Мф. 10, 37). С другой стороны, страус, неспособный летать, лишь притворяется птицей, обозначая тем самым лицемерие¹⁹.

Сорока самой своей двухцветностью выражает двойную природу: болтливая, ненасытная, вороватая – и веселая, приятная. Но такова и природа человеческой души! Эту двухцветность упоминает Вольфрам фон Эшенбах, когда сравнивает в начале «Парцифалья» душу человека с сорокой: «Постыдно и прекрасно, когда мужское бесстрашие смешивается [со своей противоположностью], как цвета сороки...»²⁰.

Однозначных зверей в средневековом bestiarii, видимо, нет: самые отвратительные на первый взгляд звери обладают своим «bene» – позитивными качествами, которые Мишель Пастуро весьма последовательно отмечает в своей книге о bestiaries. Отвратительный кабан смел, он любит музыку, его моча, если ее смешать с медом, излечивает от болезней уха; волк охотится в отдалении от своего логова и своих детенышей, и в этой повадке проявляется мудрость²¹, и т. п.

Казалось бы, на этом можно остановиться: ведь экзегеты говорят, что у вещи столько смыслов, сколько свойств. Было бы логично предположить, что свойство должно обладать одним значением. Но всё оказывается сложнее – и нам приходится констатировать существование третьего типа бестиарной антитезы.

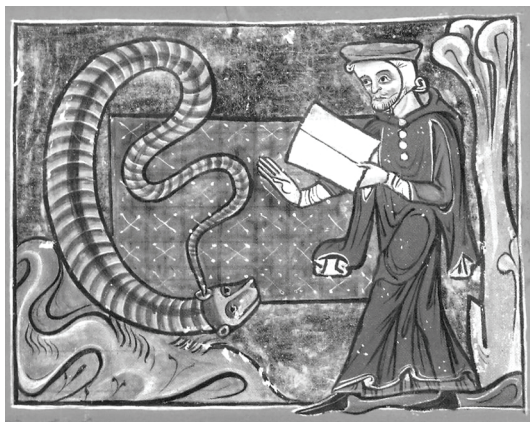
3) **Антитеза различных толкований одних и тех же свойств.** На самом деле одно и то же свойство зверя может толковаться и *in malo*, и *in bono*. Так, свойство льва спать с открытыми глазами Астерий Амасийский толкует *in malo*: у демонов и дьявола, хотя они и изображают благочестие и скромность, «глаза открыты ко злу»²². Но в бестиарии «О животных и иных вещах» открытые во сне львиные глаза трактованы *in bono* – они понимаются как знак Христа в том смысле, что «его умирающая плоть на кресте спала, а Божественность бодрствовала, защищая всех»²³. Пение лебеда чаще всего толкуется позитивно. Сладость Моисеева гимна сравнивается с предсмертным пением лебеда²⁴; более того, последние слова Христа уподобляются лебединой предсмертной песне – у Конрада Вюрцбургского, в обращении к Деве Марии: «Нам всем говорят, что лебедь поет, когда он должен умереть; твой сын поступил подобно ему...»²⁵. Однако трактат «О животных и иных вещах» ухитряется дать этой песне истолкование *in malo*: «Когда лебедь умирает, то часто заявляет о себе сладостным пением. Так и гордец (*superbus*), когда уходит из этой жизни, до конца (*adhuc*) наслаждается сладостью этого мира...»²⁶.

10

Как объяснить эту антитетичность – уже не зверя, но его отдельно взятого свойства? Похоже, что свойство вещи, в отличие от слова, вообще не несет в себе никакого собственного, имманентного значения: с точки зрения средневекового экзегета значения «появляются» у свойств лишь в тот момент, когда Бог «говорит» ими; и эти значения обусловлены тем, на какую тему «говорит» Бог. Если Бог говорит о праведности, свойство толкуется позитивно; если о греховности – негативно. И соответственно, экзегет, рассуждающий о греховности, будет, вслед за Богом, толковать свойства вещей *in malo*, а рассуждающий о праведности – *in bono*.

Посмотрим, например, как трактуется в дискурсах греховности и праведности свойство змеи затыкать себе уши, чтобы не слышать голоса заклинателя. Это свойство, упоминаемое в Псалтири (аспид «затыкает уши свои и не слышит голоса заклинаний» – Пс 57:5-6)²⁷, Августин трактует *in malo*, сравнивая со змеей иудеев, не желавших, согласно «Деяниям апостолов», слышать увещания св. Стефана: «они, закричав громким голосом, затыкали уши свои, и единодушно устремились на него» (Деян. 7:57). Августин сближает это место с текстом 57-го псалма, а также и с поверьем, которое известно по «Физиологу». «Говорят, что змеи, когда их заклинают, прижимают одно ухо к земле, а другое затыкают собственным хвостом, чтобы не броситься к заклинателю и не покинуть свои пещеры. И все же заклинатель выводит их. Так и эти [грешники, в т. ч. те, что побили камнями св. Стефана, – А. М.]: шипят в своих пещерах, неистовствуют в своих сердцах. Еще не вышли наружу: заткнули свои уши. Да пусть уж выйдут, покажут, кто они на самом деле: пусть бегут к камням. И вот выбежали, и побили камнями [св. Стефана]»²⁸. Доминиканский монах Жан Гоби в сборнике *exempli* «Небесная лестница» (1327-1330) трактует ту же повадку змеи *in bono*: христианин не должен слушать речи искусителей, а поступать как змея, затыкающая себе ухо хвостом, или как лиса, прикладывающая ухо ко льду²⁹. В первом случае (Августин) мы имеем

Змея затыкает себе ухо.
Латинский бестиарий.
MS Bodley 764, f. 96.
Ок. 1240. Библиотека
Бодли, Оксфорд.



рассуждение в рамках дискурса греховности, где нежелание слушать оценивается негативно, как проявление глухоты к Божественному слову. Жан Гоби, напротив, развивает типичный для средневекового дискурса праведности мотив недоверия к органам чувств и видит в змее, отказывающейся слышать заклинателя, знак благочестивого христианина.

В разных типах антитезы мы наблюдаем один и тот же прием – превращение недифференцированных пар (пара рогов, которые ничем не отличаются друг от друга; такая же пара крыльев; пара функционально сходных животных и т. п.) в антитезы. Экзегет порой создает антитезу буквально на пустом месте – там, где мы ее бы и не заметили.

Приведем примеры. У антилопы два рога, совершенно одинаковых. Автор латинского «Физиолога» отмечает, что антилопа имеет «длинные рога в форме пилы», которыми она может «срезать высокие и большие деревья». Однако эта пара одинаковых рогов наводит его на мысль о двух Заветах – Ветхом и Новом; от антилопы он переходит к праведному человеку, «чьи два рога – Заветы», посредством которых он «может отсекают от себя все телесные пороки»³⁰. Правда, дальше этого сравнения он не идет – антитеза Заветов остается лишь намеченной, но не развитой. Следующий шаг делает Гуго из Фольето, который в трактате о птицах («Aviarius») превращает два крыла голубки в антитезу двух способов жизни: «У голубки два крыла, как и праведные имеют две различные жизни – жизнь активную и жизнь созерцательную»³¹.

Чтобы детальнее проследить механику превращения недифференцированной пары в антитезу, остановимся на паре животных – осле и воле, фигурирующих на изображениях Рождества Христова и Поклонения волхвов. Они появляются здесь под влиянием слов пророка Исаии: «Вол знает владетеля своего, и осел ясли господина своего» (Ис. 1, 3). Этот исходный текст не дает никаких оснований для антитезы: оба зверя пришли поклониться Спасителю, их функция совершенно одинакова, перед нами – семантически недифференцированная пара. Да и бесчисленные изображения вола и осла в соответствующих живописных работах подчеркивают их синонимичность: звери чаще всего стоят рядом, симметрично или зеркально симметрично.

Но логика средневековой экзегезы неумолима: она должна превратить зверей в знаки, а эта семиотическая работа предполагает дифференциацию, в пределе и в идеале переходящую в антитезу. Экзегеты дают собственные толкования фигур вола и осла, отчасти и вкратце упомяну-

тые Мишелем Пастуро³². Проследим их логику более конкретно. В общем и целом (в толковании как упомянутого стиха Исаии, так и других мест Библии, где эти животные присутствуют вместе) вол понимается как фигура иудеев, а осел – как фигура язычников. Пока непонятно, кто из них «лучше». Но антитеза в данном случае многоступенчата: качественное соотношение возникает на следующих ступенях. Беда Досточтимый расширяет параллель «вол – иудеи, осел – язычники», вводя в нее иные качества. Вол обозначает «народ иудейский, который привык нести ярмо закона и твердить его слова»; осел же представляет «народ язычников, который всегда остается нечистым (*immundus*) из-за грязи идолопоклонства». Но многие и из того, и из другого народа обращаются к «благодати Евангелия и познают владетеля, который их создал»³³. Оба зверя изначально обозначают нечто нехорошее (смысл *in malo*), но осел к тому же «нечистый», а вол, соответственно, все-таки чистый. Однако оба в конце концов приходят к яслям – то есть к признанию своего Создателя.

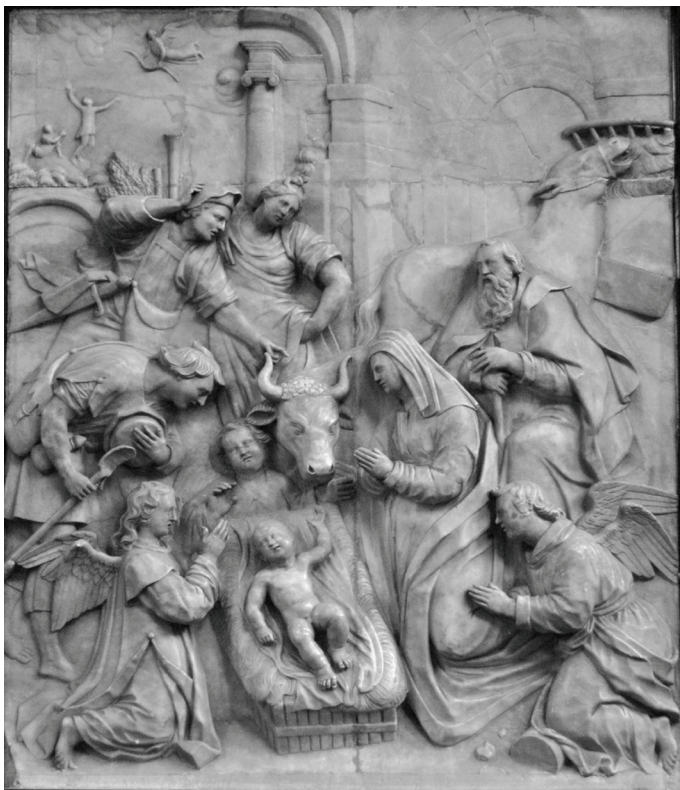
В другом тексте Беда вводит еще один параметр оценки: вол и осел означают «мудрых и тупых (*sapientes et hebetes*)». Эта антитеза скоррелирована всё с теми же иудеями и язычниками: иудей – тот, «чью выю натерло ярмо закона», он по-своему мудр; туп же язычник – тот, «которого, словно несмысленное животное, никаким разумом не обладающее, запелучил всякий искунитель и увлек его заблуждением, куда хотел»³⁴.

12 Антитеза «мудрый (хотя и согбенный под ярмом закона) – глупый» проводится во многих текстах. В анонимной гомилии, опубликованной в Латинской патрологии, вновь предлагается под волом и ослом понимать соответственно иудеев и язычников. При этом «вол, который потеет, чтобы народился плод, обозначает мудрых (*sapientes*). Осел же, животное неблагоприятное и несмысленное (*ignobile animal et insipidum*), показывает, как тип, глупых и лишенных мышления словом (*verbi ratione carentes*)»³⁵. Ансельм Лаонский, толкуя речение из Второзакония «Не паши на воле и осле вместе» (22, 10), находит в воле – «жизнь хорошо трудящихся», в осле – «тупоумие глупых». «Глупый же и мудрый хорошо сочетаются: один наставляет, а другой повинует, дабы не возвещали слово Божье с одинаковой силой (*aequali potestate*)»³⁶. Бруно Астийский видит в воле фигуру «ученого» (*doctus*), а в осле – «неученого» (*indoctus*)³⁷. Логика Бруно понятна: вол ведь несет ярмо закона, а чтобы знать закон, надо уметь читать...

Разрабатывается и антитеза «чистый – нечистый». Гаймо Гальберштатский пишет по поводу того же стиха из Исаии: «Волом, который привык нести ярмо, то есть чистым животным, обозначается народ Израиля, который нес ярмо закона и сохранил чистоту души и тела. Осел же, похотливый и нечистый, который сходным образом несет тяжесть, обозначает языческий народ, отягченный бременем грехов»³⁸. Григорий Великий настраивает на эту антитезу еще одну – «верный / неверный»: «Что же имеется в виду под волом и ослом, то есть под чистым и нечистым животным (*mundum scilicet et immundum animal*), если не всякий верный и неверный (*fidelis quisque et infidelis*)?»³⁹.

Хотя оба зверя в конце концов приходят к яслям Спасителя и признают его Божественность, осел, как видим, все-таки – по крайней мере в наших текстах – «хуже». Модус сравнительной оценки ясно выражен у того же Григория Великого, в другом месте «Моралий» предлагающего понимать под ослом «языческий народ, предающийся наслаждениям и

«Рождество». Фрагмент надгробного памятника (XVII в.) канониссы Катерины Дюрас в соборе Св. Гертруды. Нивель (Бельгия).



13

более неразумный (*gravius brutum*)» – чем вол, разумеется⁴⁰. Но дальше всего друг от друга от вол и осел разведены у Амвросия Медиоланского: «Кого следует понимать под волем, если не всякого святого проповедника, трудящегося над семенем слова Божья? И кто обозначен ослом, если не неразумный (*brutus*) языческий народ? Тот, который, услышав проповедь какого-либо пастыря, сразу устремился к яслям Господа, чтобы приобщиться к пище слова Божья?»⁴¹

Антиномическое разведение вола и осла продолжается и в экзегезе Раннего Нового времени. Маттиас Флак Иллирик, излагая уже в XVI веке средневековую по своему происхождению систему многосмысленного толкования, приводит, среди прочих примеров, и наших бестиарных героев. В стихе из книги Исаии, по его мнению, «бык анагогически (*iuxta anapogen*) отсылает к Израиллю, который носил ярмо закона; он – чистое животное (*mundum animal est*)»; «осел, отягченный бременем грехов», обозначает «народ язычников»⁴².

Как видим, над исходной антитезой «иудей / язычник» совместными усилиями экзегетов надстраиваются еще по крайней мере четыре антитезы: «мудрый / тупой», «ученый / неученый», «чистый / нечистый», «верный / неверный». Конечно, эти антитезы нужны лишь для того, чтобы в конечном итоге их снять: ведь сцена поклонения новорожденному Иису-



«Поклонение королей».
Верхняя Австрия,
1480-е – 1490-е гг.
Stiftsgalerie,
Кремсмюнстер.

© Institut für
Realienskunde
des Mittelalters und
der frühen Neuzeit.
Krems an der Donau.

проводимое в некоторых изображениях сцен Рождества и Поклонения волхвов (весьма немногих в сравнении с общим объемом визуальных памятников на эти сюжеты). Мишель Пастуро упоминает позднесредневековые образы Рождества, где вол согревает младенца своим дыханием, в то время как осел, «отвернув голову, предпочитает есть сено, а не поклоняться Спасителю»⁴³. Подобную композицию мы находим и позднее (например, на барельефе XVII в. из собора Св. Гертруды в Нивеле) – что

неудивительно: ведь антилитическая трактовка вола и осла сохраняется и в постренессансных текстах, что видно из вышеприведенного пассажа из Флака Иллирика.

На некоторых образах Рождества осел вообще отсутствует – словно бы он ушел, не испытывая никакого интереса к Спасителю (так – на австрийском «Поклонении королей» конца



Биччи ди Лоренцо.
«Рождество».
1-я пол. XV в.
Музей Вальрафа-Рихарца,
Кёльн.



Мастер из Флемаля (или Робер Кампен). «Рождество». 1-я пол. XV в.
Музей изящных искусств, Дижон.

XV в.). «Умаление» осла может достигаться и иными приемами: осел почти полностью закрыт волом или погружен в тень, которая делает его едва заметным, в то время как вол хорошо освещен, «светел». Подобную визуальную антитезу светлого вола и темного осла видим, например, на «Рождестве» Биччи ди Лоренцо. На «Рождестве» Мастера из Флемаля (или Робера Кампена) осел и заслонен волом, и погружен в тень – до такой степени, что при невнимательном чтении изображения (или при чтении издали) он кажется вовсе отсутствующим. Возникает ложное предположение, что обширную дыру в ветхом полуразрушенном стойле проделал осел, решивший вдруг уйти... На самом деле это не так – осел просто

«поражен в своих визуальных правах»; его визуальное умаление, возможно, и отражает ту работу по превращению вола и осла в систему смысловых антитез, которую проделали средневековые экзегеты.

Сходная композиция повторяется у ученика Кампена, Рогира ван дер Вейдена, на «Алтаре Бладелена» (1446-1452), где осел почти полностью закрыт волом – виден лишь его нос.

В завершение я возвращаюсь к эстетическому аспекту антитезы и предлагаю не жалеть осла, пораженного в визуальных правах: ведь, отодвинувшись в тень, он стал частью антитезы, а именно из антитез, по Августину, «образуется красота мира». Глядя на светлого вола и затемненного осла, мы вправе воскликнуть вслед за Гонорием Августодунским: «O mirabilis contrarietas!» – «О чудная противоположность!».

¹ *Augustinus*. De civitate Dei. Lib. XI, cap. XVIII // Patrologia Latina (далее PL). Vol. 41. Col. 332.

² *Honorius Augustodunensis*. Elucidarium. Lib. III, cap. 21 // PL. Vol. 172. Col. 1176.

³ *Brinkmann H.* Mittelalterliche Hermeneutik. Tübingen: Niemeyer, 1980. S. 74-153.

⁴ *Prosper Aquitanus*. Expositio Psalmorum a C usque ad CL // PL. Vol. 51. Col. 421.

⁵ *Rabanus Maurus*. De universo // PL. Vol. 111. Col. 326.

⁶ *Rabanus Maurus*. De universo // PL. Vol. 111. Col. 228-230, 217-218.

⁷ *Hugo de Sancto-Victore*. Quaestiones in Epistolas Pauli // PL. Vol. 175. Col. 544.

⁸ *Pastoureau M.* Bestiari del Medioevo. Torino: Einaudi, 2011. P. 20.

⁹ Ibid. P. 92.

¹⁰ Bestiary being an english version of the Bodleian library, Oxford, MS Bodley 764 / Trans. and introduced by R. Barber. Woodbridge: The Boydell press, 1999. P. 65.

¹¹ *Pastoureau M.* Op. cit. P. 157.

¹² Ibid. P. 157, 159.

¹³ См. подробнее об этом: *Махов А. Е.* Lepus in fabula. Движение зверя как метафора поэтической речи (разрозненные заметки к возможной теме) // Бестиарий движений. Материалы международной научной конференции. Сер. «Res et verba». Тула: Аквариус, 2018. С. 167-176.

¹⁴ «Ez ist site der nahtegal, / swanne sî ir lieb volendet, sô geswîget sie. / dur daz volge aber ich der swal, / diu durch liebe noch dur leide ir singen nie verlie». – Des Minnesangs Frühling / Hrsg. von H. Moser. 37 Aufl. Stuttgart, 1977. S. 247.

¹⁵ *Gregorius Magnus*. Moralia // PL. Vol. 75. Col. 701.

¹⁶ *Jacques de Vitry*. The exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares / Ed. Th. F. Crane. L., 1890. P. 21 (LIV).

¹⁷ Страус (struthio) «забывает греть свои яйца (ova sua fovere negligit); брошенные, они оживляются благодаря теплу песка» (Исидор Севильский. «Этимологии». XII:7:20).

¹⁸ *Guillaume, cleric de Normandie*. Le Bestiaire divin / Publ., avec une introduction par M. C. Hippeau. Caen, 1852. P. 273 (XXX).

- ¹⁹ De bestiis et aliis rebus. I:37 // PL. 177. Col. 35-36.
- ²⁰ *Wolfram von Eschenbach*. Parzival. Bd 1-2. Stuttgart: Reclam, 2004. Bd 1. S. 6.
- ²¹ *Pastoureau M.* Op. cit. P. 74, 79.
- ²² *Asterius Amasensis*. Homilia XXI // Patrologia Graeca. Vol. 40. Col. 471-472.
- ²³ De bestiis et aliis rebus. II:1. Col. 57.
- ²⁴ В собрании «Distinctiones» Никола де Бьяра (Biard), XIII в. Цит. по: *Morenzoni F.* Les animaux exemplaires dans les recueils de «Distinctiones» alphabétiques du XIII siècle // *L'animal exemplaire au Moyen Âge* / Ed. J. Berlioz, M. A. Polo de Beaulieu. Presses universitaires de Rennes, 1999. P. 176.
- ²⁵ «man seit uns allen daz der swan / singe swenne er sterben sol, / dem tete dîn sun gelîche wol...» – *Konrad von Würzburg*. Goldene Schmiede / Hrsg. von W. Grimm. Berlin, 1840. S. 30. vv. 976-979.
- ²⁶ De bestiis et aliis rebus. I:53. Col. 51.
- ²⁷ Заклинания могут повредить змее – «холодный змей в полях от заклинания разрывается (*frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*)» (Вергилий, «Буколики». VIII:70). Как может змея заткнуть себе уши, остается из текста псалма неясным; объяснение мы находим в традиции Физиолога. Латинский «Физиолог» VIII-IX вв. (т. н. Versio B) поясняет: «...когда к пещере, где обитает змея, приходит какой-нибудь человек, чтобы ее околдовать всеми своими песнями и выманить из пещеры, она, дабы не слышать голоса заклинателя, кладет голову на землю, одно ухо прижимает к земле, а другое затыкает собственным хвостом». – цит. по: *McCulloch Fl.* The Metamorphoses of the Asp in Latin and French Bestiaries // *Studies in Philology*. Vol. 56, N 1 (Jan., 1959). P. 7.
- ²⁸ *Augustinus*. Sermo CCCXVI. Cap. 2 // PL. Vol. 38. Col. 1432-1433.
- ²⁹ Цит. по: *Polo de Beaulieu M. A.* Du bon usage de l'animal dans les recueils médiévaux d'exempla // *L'animal exemplaire au Moyen Âge* / Ed. J. Berlioz, M. A. Polo de Beaulieu. Presses universitaires de Rennes, 1999. P. 159.
- ³⁰ II «Fisiologo» latino: «Versio BIs» // *Bestiari Medievali* / A cura di L. Morini. Torino: Einaudi, 1996. P. 15.
- ³¹ Цит. по: *Pastoureau M.* Op. cit. P. 186.
- ³² *Pastoureau M.* Op. cit. P. 126-129.
- ³³ *Beda Venerabilis*. Homilia XXXI // PL. Vol. 94. Col. 337.
- ³⁴ *Beda Venerabilis*. In Evangelium S. Lucae // PL. Vol. 92. Col. 511.
- ³⁵ PL. Vol. 95. Col. 1426-1427
- ³⁶ *Anselmus Laudunensis*. Glossa ordina, Liber Deuteronomii // PL. Vol. 113. Col. 475.
- ³⁷ *Bruno Astensis*. Expositio in Pentateuchum // PL. Vol. 164. Col. 297.
- ³⁸ *Haymo Halberstatensis*. Commentaria in Isaiam // PL. Vol. 116. Col. 718-719.
- ³⁹ *Gregorius Magnus*. Moralia. II, 17, 26 // PL. Vol. 76. Col. 28.
- ⁴⁰ *Gregorius Magnus*. Moralia. II, 35, 16 // PL. Vol. 76. Col. 771.
- ⁴¹ *Ambrosius Mediolanensis*. Anacephalaeosis Historiae de excidio Hierosolymitanae urbis // PL. Vol. 15. Col. 2217.
- ⁴² *Flacius Illyricus M.* Clavis scripturae sacrae pars secunda. Basileae, 1581. P. 807.
- ⁴³ *Pastoureau M.* Op. cit. P. 129.

Бестиарные олицетворения греха и праведности в древнерусской переводной новелле XVII века

Образы животных в древнерусской литературе чаще всего служили символично-аллегорическим целям: при помощи метафор, сравнений, символов и аллегорий прояснялись и становились более отчетливыми те или иные свойства человеческой природы, на которые стремились обратить внимание авторы как оригинальных, так и переводных произведений. Источники обращений к параллелям и аналогиям такого рода могли быть самыми разными: восходить к басенной аллегоричности или символике средневековых «Физиологов» и «Бестиариев», питаться народной традицией или апеллировать к христианской метафорике святоотеческой литературы.

В XVII веке животный мир русской литературы, как представляется, еще больше расширяется, в том числе – и за счет привлечения западных текстов, сопровождавшего процесс европеизации русской литературы, начинающийся в это время. Мы рассмотрим образы животных, связанные с категориями греха и праведности, в переводной дидактической новеллистике XVII века. Центральным сборником, на котором мы сосредоточим внимание, будет сборник «Великое Зерцало», переведенный на русский язык через польское посредство во второй половине XVII века. О.А. Державина отмечала в свое время, что эта книга занимает особое место среди прочих переводов этого времени, поскольку переводилась «по желанию царя Алексея Михайловича и под присмотром его духовника»¹.

В нескольких новеллах рассказывается о том, что животные проявляют больше благочестия, чем люди, или, по крайней мере, могут наставить человека в добродетельном христианском поведении и вере. В Иерусалиме есть чудесные птицы, которые в дни Страстей Христовых умирают, «крыла свои распростерши образом креста»², и оживают в день Воскресения. «Великий кит», которого корабельщики принимают в море за островок суши, удобный для совершения Божественной литургии в день Христова Воскресения, остается неподвижным до ее завершения, что уверенно констатирует священник, как только люди понимают, где оказались: «Дондеже... служба святая отидет, никак с места зверь подвижется, ниже сотворит нам зло»³. Пчелы некоего благочестивого человека возводят восковую чашу для случайно попавшей в улей частички Тела Христова⁴, а пчелы некой жены, которая дерзнула специально положить Тело Христова в улей для исцеления своих пчел, строят из сот «теремец», подобный церкви⁵. Вепри, пасомые монахом, который, отправляясь в храм услышать слово Божие, исповедоваться и причаститься, именем Христовым запове-

дует им не выходить за границы пастбища, «повеления побожного своего стража зело охраняю и в местех замеренных сами себе пасяхуся»⁶, так что даже силой их не удастся выгнать с отведенного им пастбища, после чего злоден, впечатленные «немых животных послушанием... со тщанием в обитель к наставнику прибегоша, свежее чюдо и дело воли божи и умысл злобы своея возвестиша»⁷. Здесь представляется показательным, что, если образы птиц и пчел в христианской литературе и в аллегорической и эмблематической традиции обычно ассоциируются с добрым началом человеческой природы, так что использование этих животных образов в данном контексте выглядит вполне органично, то образы кита (левиафана) и вепря (дикой свиньи) гораздо более частотны в качестве аллегории отрицательных свойств человека⁸, так что их благочестие оказывается еще в большей степени впечатляющим и долженствующим убеждать читателя в необходимости последовать за ними в этом деле.

Ряд образов животных в «Великом Зерцале» явно восходят к традиционной библейской символической. Так, в рассказе «Яко много царства небеснаго лишаема прельщением жен неже демонов» один «святой муж» в молитвенном исступлении увидел в небе открытые врата, при которых были два змия, закрывавших вход в Царствие Небесное. Ангел Господень сообщает в виду, что «Змиеве суть един нечистоты, а вторый суетное снискание славы»⁹. Отрицательная коннотация образа змия традиционна в христианской литературе, любопытно, что эти два змия получают двойное толкование: помимо того, что каждый из них символизирует грех, закрывающий от человека возможность спасения, в рассказе актуализируется и тема женской злобы: «Се есть прелестное украшение жен, тии бо украшением своим и позрением на вся велию преграду творят... и затворяют врата небесныя»¹⁰. Таким образом, змии символически воплощают пороки, которые свойственны женщинам, но вводят в грех и соблазн мужчину, «яко премного и множае паче осужденных чрез хитрость жен, неже демонов ловитвы»¹¹.

Функцию стражей врат – но не небесных, а земных дверей погребца, где хранится хлеб, – выполняет змий (и тоже два) в новелле «О крадущих у отца Амона хлеб»: воры, увидя змиев, «падоша мертви», старец же, приведший змиев из пустыни и поставивший их охранять двери, воскрешает грабителей, чтобы донести до них моралистическую идею и заставить покаяться: «Како, рече, вы лютейши зверей сих? Они бо рабов божиих обидети стыдятся, вы же непрестанно зло ми творите»¹².

Змий может появляться и в обычном человеческом мире – разумеется, в качестве угрозы, бедствия, с которым надо бороться с Божьей помощью и традиционными церковными методами. В новелле «Силою воздержания великий змей погиге» говорится о змие, поселившемся при некотором городе, «человеки и скоты пожирая, ему же ни орудие, ниже кая сила людская что возможе сотворити»¹³. Епископ налагает на горожан десятидневный пост, по истечении его срока просит каждого из горожан плюнуть в общий сосуд, из этого плюновения делается граница вокруг змия, пересечь которую он не может, «и тако многи дни недействен лежав изъчезе»¹⁴. В другой новелле отец спасает дочь, уготованную жребием в жертву лютomu змию, вложив «в челюсти его перст святого Иоанна Предтечи, и абие оный змий, прием оную часть святую, абие паде и издше»¹⁵.

Негативно чаще всего оцениваются свиньи. Грешник может являться в виде свиньи оставшимся в живых: в новелле «О змие, потаившей грех

стыда ради» дочь умершей грешницы видит «нестерпимое зрение: грядущю во храмину свинию одраную, кожи и шерсти не имущю, огонь страшный и смрад лютый из всея себе испущающю»¹⁶; эта свинья заговаривает с героиней и оказывается ее матерью – грешницей, умершей без покаяния. Любопытно, что в этой истории мать является дочери не с тем, чтобы попросить молиться за нее, дабы улучшить ее посмертную судьбу, а затем, чтобы рассказать о том, что она проклята Богом и ее судьба решена, после чего она покидает дом, а там, где она стояла, остается выжженный «яко разжженным железом зело глубоко знак свиных ног»¹⁷, как бы в вечное напоминание о случившемся и в назидание дочери; именно назидательную цель преследует в дальнейшем и комментирующий эту историю духовник героини.

В другом рассказе используется сравнение: некий пастух, который никак не мог загнать свиней в хлев, получил от друга совет: «Аще хощещи, да скоро в хлевину свинии внидут, зови тако свински дважды: тако скоро входите во свинарь, яко же стряпчии и судии входят во ад»¹⁸. Как только пастух сказал эти слова, свиньи «абие во свинарь вскочиша»¹⁹, а ставший случайным свидетелем этого явления судья и законник, «велиим страхом содержим, чин и уряд свой отложи и шед пострижеса, жестокое воздержание и житие имея»²⁰. Животные здесь не демонстрируют никаких качеств, кроме, разве что, упрямства, но лежащее в основе рассказа сравнение заставляет героя – случайного свидетеля – пересмотреть свою жизнь и встать на путь исправления.

Положительные символические коннотации чаще всего имеют птицы. Так, пустынный, засмотревшийся на чудесного «птища» и заслушавший его песен, проводит вне монастыря триста лет, которые кажутся ему тремя часами: «некий малый и зело прекрасный птиц и таковы благолепный, иже и поятию человеческого разума непостижный»²¹ – инвариант райской птицы и одновременно проводник между мирами.

Иную функцию птицы выполняют в новелле «О иже на поли со псы и со птицы забава»: посмертное наказание воина, при жизни увлекавшегося псовой и птичьей охотой, связано с тем, что «на руку его седя некий птиц и частым непрестанным клоновением все тело и вся уды растерзая, и некий пес, тако же прибегая, тело его изрывая и отбегая»²². В этом фрагменте, с одной стороны, можно отметить характерную для апокрифической литературы максимально прямую связь между прегрешением и наказанием: то, что при жизни доставляло грешнику удовольствие, по смерти становится источником его страданий; с другой – птица здесь оказывается инструментом наказания, связанным с адскими муками грешников, а не с райским блаженством праведников.

Как представляется, наиболее частотны животные образы в «Великом Зерцале» именно в рассказах об адских муках. О.А. Державина отмечала: «Вместо чудесных птичек, “сладкопесенно” поющих дивные песни, здесь и страшные черные вороны, и не менее страшный, пышущий огнем черный конь, на котором увозят грешников в ад, и адские псы, и огненный змий, и просто змеи, ящерицы, жабы и другие гады, терзающие погибших грешников»²³. Животные могут выполнять функцию орудия наказания грешников еще в земной жизни: к лицу нечестивого сына, не желавшего делиться едой с родителями, прирастает жаба, и его епитимья заключается, в частности, в том, что он должен ходить с открытым лицом, чтобы его уродство было видно всем²⁴; юноша, пристрастившийся к малакии, обре-

тает вместо тайного уда «змено ят шипящую и угрызающую»²⁵; дякона, собирающегося, проведя ночь в блудном грехе, «всегнусными усты... провозглашати святое благовестие», убивает паука, на глазах у всех спускающийся по нити своей паутины «от верху церковнаго»²⁶; клятвопреступников, вероломно напавших на римлян после подписания мирного договора, поражает Божья кара, которая, в частности, выражается в аномальном поведении домашних животных: «скоти домовнии с ужасным рычанием на горы и леса непроходныя забегоша, уходяще от их сожития; пси их яко волцы з жалостным щеканием на злоторцы месть являху: господей своих поядаху»²⁷. Образы животных достаточно частотны в ситуациях, когда герой оказывается при смерти: алчный и ленивый иерей видит у постели богатого грешника «великия и страшныя темновидныя коты»²⁸, причем умирающий богач тоже их видит и безрезультатно просит их прогнать; душа одного из монахов во время тяжелой болезни была восхищена во ад, где, среди разных страшных мук была и «ложница... гадов наполнена, и толико жарко натоплена, яко и железо распальшееся превосходит. Тяя гадины, приявши его, о, колико гнусно и зело страшно начаша обжимати, о колико срамно целоваху, о колико вселюто дотыкахуся удов его, и по всем составом торгаху»²⁹. Но, конечно, наиболее частотны животные образы при описании загробных мучений после смерти: для чаровницы, чтобы увезти ее на вечные муки, «конец приготован вороный, ржа люто и страшно зело, по хрепту же вместо седла и чепрака гвоздей железных острых исполнь»³⁰; некоторая жена, наказанная за чужеложство, «сидящи на страшном и лютом змии, и два ужа велика сокрушаху выно ея, и два перси ссуща, два же нетопыря перуща очи ея, и от уст ея исходит огнь жупелный, руце же ея грызяху два пса великия. <...> ...и колико бьяше власов на главе ея, толико ящериц»³¹; аналогичная и даже более детализированная картина предстает в новелле о жене, любившей себя украшать, когда после ее смерти ее сын видит ее «на вселютом и злобном змии сидящу и едзящу, иже из челюстей его пламень жупельный исходит <...> из главы ея исходят ящерицы, иже съсаху мозг ея, во очесах же ея видя сядящи скорпии, во ушах же две лютыя мыши <...> ин змий великий обьявися о шии ня и съса сосцы ея»³²; другой грешник лежит в гробе, имея на лице «всестрашную и гнусную жабу, лице его обьявшу и грызущу, и ... змиеве, ужеве все тело его смоктаху»³³; «млынарь, иже от лихвы многое приобретение стяжа»³⁴, будучи доставленным в ад на страшном вороном коне в сопровождении демона на втором таком же коне, видит там недавно умершего воина, который, в наказание за присвоение коровы бедной вдовицы, «посажден бысть на встеклую лютую корову, связан опак руками, тылом к рогама, иже та корова бегая семо и овамо, по всему телу рогама раны великие творила, и по хрепту его била и вельми кровавила»³⁵. В качестве промежуточного случая упомянем новеллу, в которой покойный отец, завещавший сыну в наследство несправедливо нажитое село, оставляет «сыну во известие у дверей» показательную композицию: «на великом уже многое множество навешено ужев, змиев и жаб ввскарденных, зловоние и злосмрадие нестерпимое издающих»³⁶.

Есть рассказ, в котором образ пса, в заголовке названного адским, оказывается специфическим: некий старец является одному из монахов и спускает на него черного пса, поскольку тот собирается покинуть монастырь. Придя в себя, монах рассказывает братии, что сам он «от угрызения пса не возмогах ухранитися, некия монаси приидоша и молиша за мя оно-

го старца, иже абие оному псу от мене повеле отити»³⁷. Таким образом, с одной стороны, этот эпизод можно интерпретировать как демонстрацию ада в качестве предупреждения грешнику, с другой – адский пес удерживает инока от грехопадения и приводит его не демон, а «некий старец», впоследствии поддающийся на уговоры неизвестных повествователю монахов.

В ряде случаев не совсем понятно, в прямом или метафорическом значении используются в тексте те или иные образы животных: так, грешника, который заповедал постричь его в монахи во искупление его грехов только тогда, когда «душа от тела исходити имать»³⁸, по смерти хватают «пси адъстии, нечисти дуси»³⁹; интерпретировать эту фразу в принципе можно и как перечисление, но более вероятно, что духи зла называются здесь псами в переносном смысле. Есть несколько случаев, когда бесы или демоны сравниваются с мухами⁴⁰, рыбами⁴¹ и мышами⁴².

Рыбная ловля в «Великом зеркале» может выполнять символично-аллегорическую функцию. Новелла «Колико молитва господская приятна за мертвая и живыя» епископ во сне видит юношу, «рыбу ловяща из студеньца удою златою, удилице же при уде серебряное, и отуду тою удою извлече жену зело благоличну»⁴³. Впоследствии, встретив этого юношу наяву, епископ узнает, что тот молится о душе покойной матери, читая «Отче наш» и пятидесятый псалом: они-то и являются золотой удочкой и серебряным древком, избавляющими женщину от адских мук.

Стоит упомянуть еще одну функцию животных образов в сборнике: это случаи, когда их иррациональное поведение обличает и обвиняет (а иногда – и наказывает) клятвopеступника. В одной из новелл сначала подробно рассказывается, как один из героев «куре жаркое... на тонкостные части разруши и ухою с зелием поли»⁴⁴, так что его друг не очень удачно шутит: «Воистину, брате, толико тонкостно куре раздробил, аще бы и Петр апостол воскресити похотел, – никакo же бы возмогл»⁴⁵. Первый кошунственно заявляет, что этого «петела» не сможет воскресить не только апостол Петр, но и сам Христос. В качестве ответной реакции на эти слова «петел» «абие оживе», дважды «воспе», а кроме того, окропил богохульников «ухою, ею же полит бе»⁴⁶, так что у них «прыщи огнены явишася, и вреды страшныя от глав и до ног по всему телу их показашася, нестерпимую болезнь соделоваючи»; причем кошунники не только сами не могут до смерти избавиться от этих язв и прыщей, но и передают их в качестве наследства своим детям. В другой новелле аналогичным образом о чистоте и невиновности несправедливо наказанного юноши свидетельствует внезапное оживание «кокоша и петела печеных»⁴⁷.

Как представляется, близки к этим эпизодам несколько текстов, когда героя сбрасывает конь, и это означает наказание за какое-то греховное поведение или помышление, которые человек должен осмыслить как грех и успеть покаяться⁴⁸, или способ избавиться от грешника⁴⁹. Любопытно, что есть рассказ о том, как «ожесточися конь царский, яко бы чesого пре-страшися, и от царя подудержан в знак на него же повалися и великую беду и скорбь ему нанесе, и мало смерти угонзнул»⁵⁰, но впоследствии выясняется, что это предупреждение не царю, а царскому конюшему, который был арианином и должен был покаяться и исправиться.

В целом же кони в сборнике более частотны в качестве представителей темной стороны, но есть один случай – новелла о том, как Богородица явилась юноше, страдающему от искушений, ведя в поводу коня, «повеле

ему всести на конь, ея же повелению бысть послушен и от того часа от великаго растления быть свободен»⁵¹. Этот рассказ явно контрастирует с историями про демонов, увозивших грешников на конях в ад, и свидетельствует об амбивалентности образа коня в христианской символической традиции.

Упоминания животных в других новеллистических сборниках этого времени менее частотны и, чаще всего, выполняют несколько иные функции. Так, в сборнике «Римские деяния», также переведенном на Руси с польского перевода исходного латинского сборника «Gesta Romanorum», животные являются героями всего нескольких рассказов. Таков «Приклад о невдячности человечестей з добродейств приятых», рассказывающий о старосте, упавшем в яму вместе со львом, обезьяной и ужом: когда всех их по очереди вытащил из ямы бедный человек по имени Гвидон, староста отказался отдать ему обещанные в награду деньги и вместо этого избил его до полусмерти, тогда как каждый из зверей, напротив, пришел на помощь Гвидону в трудную минуту и способствовал тому, что бедный человек в результате разбогател. Сюжет очевидно напоминает волшебную сказку «Яма зверей»⁵²; животные выступают в традиционной сказочной функции помощников, оплачивающих добром за доброту; в то же время здесь реализуется значимый для дидактической новеллы мотив противопоставления греховности человека праведности животного. Поскольку структура сборника «Римские деяния» предполагает, что практически каждый рассказ содержит «выклад», т. е. моралистическое истолкование сюжета, вывод из этого рассказа занимателен трактовкой символических свойств этих животных. Лев – это «Сын Божий, егда прият человечество нас ради»⁵³; обезьяна – «совесть твоя, которая обычаем малпы держе то, что ей немило, ибо всегды шемре (ропшут. – А.А.) противу греха»⁵⁴; уж – «пралат или исповестник, которой с грешным человеком иматъ вступити в дол, то есть иматъ жалети от греха»⁵⁵. В этом же символическом русле толкуется и помощь, обретенная человеком от благодарных животных: 10 навьюченных богатством ослов, присланных львом, символизируют 10 заповедей; сучья, наломанные обезьяной, означают побуждения совести к человеку учинять то, «чем бы могл прикрыть тело и душу твою в судный день и для чего могл наследить живот вечный»⁵⁶; трехцветный дивный камень, принесенный ужом, связывается в «выкладе» с тем, что «исповедник научением Святого Писания может держати камень, сиречь Христа Иисуса». В этой интерпретации проявляется типичная для сборника в целом запутанность дидактических толкований: Сына Божия символизирует лев, что подтверждается ссылкой на «Апокалипсис» Иоанна Богослова, его же символизирует Гвидон, вытаскивающий всех из ямы подобно тому, как Христос своей крестной смертью вытянул нас из бездны греха, Христа же символизирует камень, поскольку подобно ему Христос «был красен паче всех сынов человеческих... черн страсти ради, червлен пролития ради крове на кресте»⁵⁷.

В «Прикладе, чтобы мы памятовали добродейства, нам учиненныя», лев с занозой в лапе означает «род человеческий», хромающий «грехом перваго отца нашего Адама»⁵⁸, а изъятие занозы из лапы символизирует святое крещение и добрые дела, которые «уздоровляют» человека.

Лев, однако же, может символизировать и злое начало. Так, в «Прикладе, яко суетно есть веселие человеческое во всех вещах мирских» лев, пребывающий в вертограде короля Веспасиана и убивающий женихов его

красавицы-дочери, «есть диавол, который кружит, ища, кого поглотити, и тот без числа побивал многих»⁵⁹. Е.К. Ромодановская, анализируя специфику «выкладов» сборника, отмечала: «Двойственное толкование одних и тех же образов вполне объяснимо, потому что для символики РД не характерно закрепление определенного значения за тем или иным понятием»⁶⁰. Как мы видим, в сюжетах с образами животных эта особенность, пожалуй, оказывается наиболее заметной.

Сложным толкованием отличается образ «кура» в «Прикладе, что правду подобает исповедати даже до смерти»: крик первого «кура» девка интерпретирует своей госпоже – неверной жене – как указание на то, что та чинит «кривду пану своему»⁶¹, после чего госпожа приказывает забить петуха; крик второго означает «товарыщ мой умер для правды, а я также готов умереть»⁶², и его тоже убивают; третий же остается жив, поскольку говорит: «виждь, а молчи, будет хочешь жив быть в покою»⁶³. В толковании рассказывается, что «первой кур» – Христос, который «на первое карал грехи. Видячи то, жидове забили его, а мы его также убиваем, дондеже во гресех пребываем»⁶⁴; под вторым «куром» понимаются святые мученики, пострадавшие за Христа, а под третьим следует «разуметь казнодея, ему же подобает всегда правду глаголати, але уже днесь правды не смеют глаголати, чтобы сами покой имели»⁶⁵.

В «Прикладе, яко не имамы верити женам, ни же тайны им объявляти» используется сказочный сюжет о трудном задании: король приказывает некоему рыцарю прибытии к нему «ездно и пешо, да чтобы с собою привел верного приятеля, также и кротофилника (забавника. – А.А.) и неверного неприятеля»⁶⁶. Пса, фигурирующего в этом сюжете в качестве верного приятеля (рыцарь бьет его мечом, так что тот отбегает от хозяина, а потом призывает его к себе, и пес возвращается) «выклад» трактует как «ангела добраго или каплана, которой имать хранити душу его, его же колижды многократно грехами своими ображает, а всяко паки верно обращается, которой его тайны предо всеми будет таить»⁶⁷.

Таким образом, в «Великом Зерцале» и «Римских деяниях» представлены два разных варианта использования «звериной символики». В первом случае мы можем говорить об аллегорическом воплощении в образах животных тех или иных качеств, свойств человеческой природы, грехов или добродетелей либо о воплощении в образах животных представлений об адских наказаниях (чаще) или наградах Царствия Небесного (существенно реже). Во втором же сборнике мы имеем дело с чрезвычайно сложной символической трактовкой образов животных (отчасти – в духе аналогичных символических параллелей переводных «Физиологов», появившихся на Руси в раннедревнерусский период). Заметим также, что данные свойства образов животных характерны именно для дидактической новеллистики; в новелле смехотворной или комической – «Фащциях» – они не являются символами или аллегориями и чаще всего выступают в прямой, а не иносказательной функции⁶⁸.

¹ *Державина О.А.* «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. М., 1965. С. 5.

² Там же. С. 212.

³ Там же. С. 246.

⁴ Там же. С. 345-346.

⁵ Там же. С. 346-347.

⁶ Там же. С. 380.

⁷ Там же. С. 381.

⁸ В частности, любопытно, что в этом же сборнике одно из описаний грешной жизни содержит такое сравнение: «яко вепрь во блате, до конца погибелного лежа» (*Державина О.А.* «Великое Зерцало»... С. 409).

⁹ Там же. С. 202.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 220.

¹³ Там же. С. 333.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 421.

¹⁶ Там же. С. 267.

¹⁷ Там же. С. 268.

¹⁸ Там же. С. 240.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. С. 216.

²² Там же. С. 245.

²³ Там же. С. 70.

²⁴ Там же. С. 241-242.

²⁵ Там же. С. 320.

²⁶ Там же. С. 400.

²⁷ *Державина О.А.* «Великое Зерцало»... С. 411. Показательно, что здесь налицо антитеза традиционному мотиву образа рая: там даже дикие животные ведут себя кротко и смиренно, окружая человека, здесь же, напротив, домашние животные уподобляются своим диким собратьям и ведут себя агрессивно по отношению к человеку.

²⁸ Там же. С. 280.

²⁹ Там же. С. 393.

³⁰ Там же. С. 308.

³¹ Там же. С. 265.

³² Там же. С. 377. В этой новелле содержится не только более подробное описание увиденного зрелища, но и трактовка разных составляющих этого наказания самой грешницей, которая, в ответ на вопрос сына, что означают эти муки, подробно объясняет ему, за что именно ей посланы змий, демоны, цепи, путы, раскаленные крючья, мыши, скорпии, ящерицы и т. д.

³³ Там же. С. 374.

- ³⁴ Там же. С. 417.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Там же. С. 417.
- ³⁷ Там же. С. 425.
- ³⁸ Там же. С. 288.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ Там же. С. 297.
- ⁴¹ Там же. С. 326.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ Там же. С. 398.
- ⁴⁴ Там же. С. 312.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ Там же. С. 313.
- ⁴⁷ Там же. С. 415.
- ⁴⁸ Например, новелла «Како и святых человек бог превзношение наказует» (*Державина О.А.* «Великое Зерцало»... С. 337-338).
- ⁴⁹ Такая ситуация имеет место в новелле «О послушании слова божия и о силе его велицей» (*Державина О.А.* «Великое Зерцало»... С. 345). Вероятно, можно считать, что «Великое Зерцало» таким образом косвенно подтверждает уже высказывавшееся в научной литературе в связи с историей из ПВЛ про Олега и коня мнение о том, что ситуация, когда конь вредит своему хозяину, достаточно исключительна.
- ⁵⁰ *Державина О.А.* «Великое Зерцало»... С. 310.
- ⁵¹ Там же. С. 424.
- ⁵² Сказочным параллелям как этого, так и некоторых других сюжетов «Римских деяний» посвящена статья Е.К. Ромодановской: *Ромодановская Е.К.* Римские Деяния и сказка // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, Филология. 2012. Т. 11. № 12. С. 209-213.
- ⁵³ *Ромодановская Е.К.* Римские деяния на Руси: Вопросы текстологии и русификации: Исследование и издание текстов. М., 2009. С. 253.
- ⁵⁴ Там же. С. 255.
- ⁵⁵ Там же. С. 255. Е.К. Ромодановская отмечала в связи с этим эпизодом, что здесь «едва ли не впервые для Руси появляется положительный образ змея. <...> Такое приравнивание змея к иерею совершенно невозможно в литературе Древней Руси» (*Ромодановская Е.К.* Римские деяния на Руси... С. 121).
- ⁵⁶ *Ромодановская Е.К.* Римские деяния на Руси... С. 255.
- ⁵⁷ Там же. С. 255.
- ⁵⁸ Там же. С. 333.
- ⁵⁹ Там же. С. 315.
- ⁶⁰ Там же. С. 119.
- ⁶¹ Там же. С. 319.
- ⁶² Там же.
- ⁶³ Там же.
- ⁶⁴ Там же. С. 320.
- ⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же. С. 255.

⁶⁷ Там же. С. 259. В связи с этим эпизодом Е.К. Ромодановская, ссылаясь на наблюдения В.П. Адриановой-Перетц, также отмечала необычность этой трактовки для предшествующей литературной традиции, где «в сюжетном плане пес издавна мог играть положительную роль в повествовании... <...> Но в символическом плане пес/собака только отрицательны» (*Ромодановская Е.К. Римские деяния на Руси...* С. 121). Далее, опираясь на наблюдения И.П. Еремина, исследовательница отмечала: «Положительная характеристика пса в толковании Приклада напоминает некоторые метафорические уподобления Симеона Полоцкого» (*Ромодановская Е.К. Римские деяния на Руси...* С. 121-122).

⁶⁸ См. об этом, например: *Архангельская А. В. Изображение животных в русских стихотворных фацециях XVIII века // Герменевтика древнерусской литературы. Т. 14. М., 2010. С. 708-717; Архангельская А. В. Люди и звери в баснях и фацециях: параллели, трансформации и метаморфозы // Риторика бестиарности / Под ред. О. Л. Кулагиной. М, 2014. С. 9-15.*

О величии «ничтожных» тварей
в русской книжной культуре XVII века

В сборнике Симеона Полоцкого «Вертоград многоцветный» есть стихотворение «Объятие» (оно является виршевым переложением текста иезуитского проповедника М. Фабера¹), текст посвящен чуду воплощения Бога в теле человека:

Егда тело младенца одушевляется,
яко пчела велико быти вещается
Макровием искусным. Ино поведает
Аристотель, мравино токмо уравниет.
Но что-либо истинно, мало есть обое,
тем же излиха дело уму есть дивное,
Како, воплотившуся Богу, в тако тело
малое воместися Божество всецело.
Его же вселенная не может объяти.
Той во малейшей плоти возможе витати.
Оле чудесе! <...>²

Величайшее содержание, заключенное в ничтожную, малейшую форму, – идея, хорошо воспринятая барочной литературой. В качестве примеров малой формы названы муравей и пчела. Культура Нового времени закрепила за этими существами славу могучих тружеников, но средневековые авторы нередко указывают на их малый размер, толкуя это свойство в негативном ключе: «Что же должны делать люди, если [даже] черви делают подобное?»³. В стихотворении Симеона Полоцкого о дьяволе муравей противопоставлен льву и является символом слабости⁴, «муха убивает ли орла, а муравей льва?» – говорится в пословице. Контраст ничтожности из-за малых размеров и достойного поведения маленьких животных есть в Библии (Притч. 30:24-28).

В культуре русского Средневековья животные малого размера часто получают негативные характеристики. Насекомые, пауки и змеи осознаются как «черви», они же в компании со скорпионами, аспидами, пиявками, ящерицами, черепахами, моллюсками, лягушками и мышами получают наименование «гады»⁵. Сравнение людей с ними в большинстве контекстов явно не в пользу последних, сопоставление себя с комаром или червем – распространенная формула авторского самоуничижения. Ехидны и скорпионы, согласно средневековым текстам, поедают своих сородичей, но и животные, питающиеся «гадами» (например, аист), вызыва-

ют у ряда авторов не меньшее отвращение. Насекомые, пресмыкающиеся и коротконогие млекопитающие могут участвовать в прижизненном наказании или посмертных муках грешников, фигурировать в текстах и изображениях, посвященных теме *memento mori*:

В рот им лиют место вина кисель дехтяной довольно,
В горле гнездится гадина, ужом ходить везде вольно.
Порчь сподобие, подливка на их преславной пирушке.
Чрево мышей им закуска, черви, пауки, легушки⁶.

«Гады» и «черви», осознаваемые в Средневековье как воплощение зла, подлежат истреблению, а потому рукописи содержат массу подробных описаний того, как именно можно извести зловерное животное. Аспидов (обескураженных особым заклиниванием или трубным гласом) предлагается хватать раскаленными клещами, похожим образом рекомендуется поступать с другими тварями в «Беседе отца с сыном о женской злобе»: «Слыши, сыне мой, про змею и скорпию, ибо змиин род вельми в ползущих злобою злейши иных гадов: изначала велико зло творит человеку и проклят от Господа, того ради пресмыкаяся, по земли чревом своим ходит, того же роду и скорпия, и жаба, и черепаха; аще бьешь, или колешь, или стреляешь – и ничто ея не возмет, точно разжещи клещи [и имати ю] и в землю и во огонь воврещи и сожеши...»⁷. Царство, свободное от присутствия этих существ, оказывается землей обетованной: «И нет в моей земле ни ужа, ни жабы, ни змеи, а если и появляются, сразу умирают»⁸.

Благодаря упоминанию «червей» в авторитетных источниках и многократным отсылкам к ним в средневековых произведениях, об этих существах складываются отдельные истории.

В «Вертоград многоцветный» входит цикл «Зависть», содержащий ряд коротких двустрочных стихотворений с нравоучительными аналогиями из жизни мелких тварей. Тексты косвенно опираются на Фабера, но не являются переводами конкретных изречений. В одном из стихотворений говорится о навознике:

Яко жук гноем чюждым ся питает,
такo завистник бед чюждых желает⁹.

На Руси наиболее известным источником этой истории было Слово Иоанна Златоуста о зависти и ее последствиях, злоречии: «не износи навоза из уст, подобно жукам, – а таковы те, которые говорят худо о других. Они сами первые ощущают последствия своего зловония <...>. И как некоторые жуки питаются навозом, так и завистники – чужими несчастьями, являясь общими врагами и недругами (человеческой) природы <...> В самом деле, злоречивого человека все сторонятся, как бы пахнущего гнилью, как какой-то гадины или жука, питающегося навозом, – чужими бедствиями...»¹⁰.

В цикле «Зависть» есть слова о жуке-древоточце, который в древнерусской традиции называется просто «червь»:

Твердое древо червь мягкий снедает,
завистно сердце зависть растлевает¹¹.

Этот текст тоже напоминает Слово Иоанна Златоуста: «Поистине, не так червь ест дерево, или моль шерсть, как огонь зависти пожирает самые кости завистников и вредит чистоте души»¹². Эпитет «мягкий», данный Симеоном Полоцким червю, довольно незауряден, он позволяет создать контраст между характеристикой этого слабого существа и ущербом от него. Но возможно, у русского стихотворца был и другой источник, в котором «мягкий» относилось к дереву, что более традиционно. Вот подобная цитата из поучительного сочинения, найденного в рукописи XVII в.: «Яко же червие в мягчайших от древес рождаются, паче сице печаль в мягчайших обычаех человеческих рождается. И яко червь от древа рождается и той снадает древо, сице и скорбь, родившиися от греха, погубляет грех»¹³. Любопытно, что червь-древоточец неожиданно толкуется в положительном значении, как меньшая из зол, которая побеждает большую. Вообще же губительность червя в древе, а вместе с ним моли или тли – общее место многих средневековых текстов, восходящее к Книге Притчей Соломоновых (12:14, 25:21) или Евангелию (Мф. 16:19).

Симеон Полоцкий использует аналогию с молью, которая заводится в красивой одежде, чтобы создать контраст прекрасного внешне и отвратительного, вредного внутри:

...яко из ризы моль вредный ся родит,
такое общество женско смертный грех изводит¹⁴.

30

Тот же прием есть в стихотворении «Красота». Шелковое платье сооткано «червем», который достает нить из себя, как паук:

Риза шелковая аще ти любится,
помни, шелк из червя скаредна родится,
Яко паук задом шелк он испушает,
а твой ум красоты от того желает¹⁵.

Характерно, что Симеон Полоцкий, в целом следуя тексту Фабера, добавляет «паучью» аналогию, подсказанную ему одним из многочисленных средневековых источников. Соотнесение паука и шелкопряда идет из Античности, оно есть и в «Естественной истории» Плиния Старшего – сочинении, получившем широкое распространение в Средневековье. Для русских средневековых авторов чаще всего паук – антишелкопряд, пародия качественный труд. Эта идея звучит и в пословицах, записанных в XVII в.: «паучинный постав на овчинной кафтан», «основал нити шелком, а уток паучиною»¹⁶.

Однако интерес к контрастам в отношении «ничтожных» животных проявлялся не только в противопоставлениях, типа: слабый муравей – сильный лев, нить шелкопряда – сеть паука или пчелиный мед – паучий яд. Не менее значимы переосмысления, которые делались в отношении «вредных» тварей, когда существо маленького размера и с нехорошей репутацией оказывалось полезно.

Устойчивый сюжет – извлечение пользы из «ничтожного» или «вредного» зверя после его убийства, то есть добыча из него ценного материала. Например, в «Александрии», весьма популярной в XVII веке, описывается «бележец» Гектора – некий вещественный символ власти, который украшен жемчугом, драгоценными камнями, а также «скоропейными»

зубами и «аспидовыми ногтями»¹⁷. В вертоградах-лечебниках рассказывается, что целенит «вынимают из великого желва»¹⁸, а еще один чудесный камень, жабик, добывают из головы лягушки.

Согласно средневековым поверьям, некоторые гады, растертые в порошок или приготовленные особым образом, становятся лекарством от собственного яда¹⁹. Стихи Симеона Полоцкого отражают это же представление о скорпионе:

Скорпий егда усекнет, сам в целбу бывает.
сотрен бо и приложен, язву исцеляет²⁰.

В рукописном сборнике конца XVII века среди стихотворных подписей, различного рода рецептов и кратких поучительных сочинений есть текст о мускусе, напоминающий выписку из азбукownika (скорее всего, первое слово является заголовком статьи, а не названием животного, и должно быть отделено): «Мосхос есть животное малое, мыши подобное, в Индии раждаемое, из его же тела при пупе течет оток, или ропа кровавая (*так в рукописи – О.К.*), яже купно с кожей исеченная и изсушенная бывает вещь благовонная, такожде Мосхос зовемая <...>. Аще же сей благовонный Мосхос влагати подобает в священныя церковныя вещи, вопрошити требе есть греческих архиереев. Творят ли они сие или ни, онем в сем последовати мно быти безпорочно»²¹. Характерно, что автор формулирует необходимость верификации этих сведений и возможности применения мускуса при богослужении. К той же группе текстов можно отнести сведения о черепахе, помещаемые в азбукownikaх и лексиконах в статье «Порфира»: «Есть некое животно в мори, нарицаемо желва, ея же в Крониках нарицает рыбою; на спине у нея чаша, и наполняется чаша та из рыбы соку, и тем красят всякия дорогия сукна. А в грамматичном алфавите пишет Лаврентий Зизантие, яко животное оно испушает ис себе багровый пот, его же емлет на шартырную краску и от того зовется шарлат»²².

К окраске дорогих одежд «ничтожные» существа имеют прямое отношение: конхиль (конхилия) – пурпурная улитка, из которой добывают краску; червь – сама красная краска природного происхождения, ее название связано с названием группы животных. Стихотворцы начала XVII в., черпавшие нравственные аналогии в том числе из азбукowników, нередко упоминали эти способы окраски царских риз:

Червь же и конхилия красят царския багряницы
Юнот же и сирот утешают милостивья десницы²³.

Червит виссон багры царския,
есть же и учение попремногу украшает те же чины государския²⁴.

Но рассказы о пользе, которую может приносить «ничтожное» животное, не всегда акцентируют внимание на его уничтожении. Те же азбукownicy повествуют о «черепокожных пинах»²⁵ – моллюсках с двусторонней раковинной, дающих шелковистые нити, перламутр, жемчуг. В Шестодневе Иоанна экзарха Болгарского говорится, что пины даже превосходят шелковичных червей: «откуда златую волну пине кормят, его не может никто же доселе от червящих подражати»²⁶. В «Физиологе» и азбукownikaх есть сведения о фиговых осах (орехотворках)²⁷, которые назы-

ваются словом «псин» или «псен» (первоисточником является «История животных» Аристотеля (V, 32)): «Псин есть животнище некое крылато, тончайшая, яко прах, еже ражается от дивних смокв, глаголемых отлинд, их же садовницы нароком вешают на добрых смоквах на укрепление плодов их. Раждаеми любо от олинф, псини, прилетающе и приплетающися, и концем смоковым крепят смоквы и не отпадают преж зрелства»²⁸. Азбуковник описывает причудливую ситуацию: крошечное существо помогает садовым смоквам (они же фиги или инжир) не упасть с ветки, прежде чем плоды созреют, а сами «псини» живут на диких деревьях. На самом деле фиговые осы являются опылителями инжира, а садовые и дикие деревья – в действительности мужские и женские растения. Но гораздо важнее изумление авторов перед ролью маленького летучего существа в деле садовника. Этому контрасту созвучны стихи пер. пол. XVII в.: «Аще аз яко и комар, // но мощен Бог дати и велик дар»²⁹.

Барочная поэзия XVII в. содержит немало примеров, в которых обнажается контрастность явлений видимого и невидимого мира. Но большая часть этих текстов оставалась замкнута в придворной культуре, тогда как рукописные сборники разнородных сочинений были более доступны. В них причудливо переплеталось бытовое с иносказательным, статьи естественно-научной направленности соседствовали с поучительными текстами. Средневековое изумление перед «малейшим», которое становится «величайшим», хорошо выразилось в интересе к маленьким и зачастую неприятным существам, их деятельности и применению.

¹ См. Симеон Полоцкий. Вертоград многоцветный. Подготовка текста, статьи и комментарий Л. И. Сазоновой, А. Хипписли. Kцhln. Weimar, Wien, 2000. Т. 3. С. 622.

² Там же, с. 421. Здесь и далее цитаты из произведений древнерусской литературы приводятся в упрощенной графике.

³ Махов А. Е. Эмблематика. Макрокосм. М., 2014. С. 541.

⁴ Симеон Полоцкий. Вертоград многоцветный. Kцhln. Weimar, Wien, 1996. Т. 1. С. 266.

⁵ Словарь русского языка XI – XVII вв. Вып. 4. М., 1977. С. 5

⁶ Русская силлабическая поэзия XVII – XVIII вв. Л., 1970. С. 236.

⁷ Государственный Исторический музей, Муз. собр., № 2936. Л. 145 об.

⁸ Сказание об Индийском царстве. Древнерусская литература // http://www.drevne.ru/lib/india_s.htm.

⁹ Симеон Полоцкий. Вертоград многоцветный. Kцhln. Weimar, Wien, 1999. Т. 2. С. 72.

¹⁰ Выборки из разных слов св. Иоанна Златоуста. Слово 17. О зависти. // https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/vyborki/17.

¹¹ Симеон Полоцкий. Вертоград многоцветный. Kцhln. Weimar, Wien, 1999. Т. 2. С. 71.

¹² Выборки из разных слов св. Иоанна Златоуста. Слово 17. О зависти. // https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/vyborki/17.

- ¹³ ГИМ Муз. собр., № 2936. Л. 214 об. – 215.
- ¹⁴ Симеон Полоцкий. Вертоград многоцветный. Kuchln. Weimar, Wien, 1999. Т. 2. С. 33.
- ¹⁵ Там же. С. 210.
- ¹⁶ Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и проч. XVII – XIX столетий. Собрал и приготовил к печати Павел Симони. Вып. первый. I – II. СПб., 1899. С. 131 – 132.
- ¹⁷ Александрия. // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 8. // <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5126>
- ¹⁸ Книга, глаголемая Прохладный вертоград. М., 1995. С. 231.
- ¹⁹ Махов А. Е. Эмблематика. Макрокосм. М., 2014. С. 529.
- ²⁰ Симеон Полоцкий. Вертоград многоцветный. Kuchln. Weimar, Wien, 2000. Т. 3. С. 436.
- ²¹ ГИМ Собр. Барсова, № 1531. Л. 13 – 13об.
- ²² ГИМ Муз. собр., № 439. Л. 204 об.
- ²³ Российский государственный архив древних актов, Собр. Рукописного отдела Московского главного архива Министерства иностранных дел, ф. 181, № 250. Л. 270.
- ²⁴ Виршевая поэзия (первая половина XVII века). М., 1989. С. 208.
- ²⁵ Сказания русского народа, собранные И. П. Сахаровым. Т. 2. Кн. 5–8. СПб., 1849. С. 207.
- ²⁶ Из Шестоднева Иоанна экзарха болгарского. БЛДР. Т. 2. // <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=2166>
- ²⁷ Физиолог. СПб., 1996. С. 116.
- ²⁸ ГИМ Муз. собр., № 439. Л. 203 об.
- ²⁹ Виршевая поэзия (первая половина XVII века). М., 1989. С. 264.

Ольга Довгий (МГУ, РГГУ)

Пчелиные уроки
русской поэзии XVIII – первой трети XIX веков

Пчела за данью полевой
Летит из кельи восковой...

Пусть себе летит. Она «ресна» и свободна.

Сегодня речь пойдёт только о пчёлах «вербных», словесных. Они представляют прекрасное зеркало для самых разных человеческих свойств – в том числе антитетических. Не случайно поэты, особенно баснописцы, так их любили.

34

Суть подхода русских поэтов к пчелиной топике выражена в басне М.Н. Муравьёва «Раздор в улье»: русские поэты знакомы с классической «пчелиной» традицией, однако стремятся к своему особому складу рассказа, сплетённого «на русску статью»:

В недавних временах у Геллерта я чел,
Что некогда меж пчел
Раздор произошел.
Творца я сих стихов премного почитаю
И мню, что немец лгать не может никогда,
Но в том-то вся беда,
Что я на русску статью ту сказочку сплетаю.
Мне сил недостает с Вергилием гласить,
Вещая мастериц иблейска сладка сота,
Но всякого своя влечет всегда охота
И должно своя судьбины злость сносить...

Собрать весь пчельник русской поэзии – задача столь же привлекательная, сколь малореальная. Поэтому в этой статье мы ограничимся определением основных «ульев», в которые можно сесть поэтических пчёл.

Итак, какие моральные уроки преподносит человеку пчела?

Она трудолюбивая, запасливая, хозяйственная. И что очень важно – маленькая. Тут своя антитеза: «пчела мала, но велики её дела».

Об уроках малой пчелы писал Кантемир:

...Мала пчела с коликим трудом себе в зиму
Готовит мед, чтоб пищи не зреться лишиму,
Когда север иссушит цветы все на поли!..

(Сатира V, первоначальная редакция).

В этой функции пчела смыкается с муравьём – он тоже малый, тоже трудится непрерывно, тоже заботится о зиме. Так создаются бестиарные «синонимические» пары.

Пчела мудрая. У Карамзина мудрость пчёл служит доказательством мудрости творца, этих пчёл создавшего:

Кто свод небес рукой своею
Шатром раскинул над землею,
Как искру солнце воспалил,
Украсил ночь луной, звездами,
Усеял шар земной цветами,
Древа плодами озлатил;
Дал силу львам неукротимым,
Дал ум пчеле и муравью,
Полет орлам неутомимым
И яркий голос соловью...
(«Дарования»).

Пчела снова в одной группе с муравьём.

В басне И. Дмитриева «Прохожий и пчела» продолжается тема разумности пчелы, её умения отличать полезное от вредного. Безусловно, это тоже моральный урок.

«О Пчелка! меж цветов, прекраснейших для взора,
Есть ядовитые: отравят жизнь твою;
Смотри же не садись на каждый без разбора!»
– «Не бойся: яд при них; я только нектар пью».

Пчёлы – «любимые твари божества». Такое определение пчёлам даёт граф Хвостов в басне «Две змеи». В этой басне найдём настоящий каталог достоинств, которые у пчёл можно перенимать:

Когда творец прекрасна естества
Великолепный мир устроил,
Он пчёл, любимых тварей божества,
Отличным разумом, искусством удостоил.
Оне, оставя яд, собирают мёд,
Они живут согласно;
Они трудятся повсечасно,
И жало им дано для отвращения бед...

Но трудолюбие пчелы постоянно подвергается сомнению – настолько лёгким и приятным выглядит её времяпрепровождение. Многим она кажется беззаботной лентяйкой. На этой почве возникает оппозиция «видимое / реальное».

В басне «Слух и видение» И. Богдановича (1783) ярко показано, как разные звери по-разному отвечают на вопрос Сатира о цели полётов пчелы – «каждый, наконец, как чувствовал иль знал, / По-своему сказал»:

Сатир в своей пещере,
Желая вещи знать по вере,
У всех летучих спросил:

«Зачем пчела везде летает?»
 Кузнечик доносил,
 Что он не в дальности от улья обитает
 И что к Кузнечику Пчела гудеть летает.
 Спросил у Саранчи: в ответ из-за плеча,
 Шепча,
 Сказала саранча,
 Что так, как и она, Пчела гулять летает.
 Спросил у бабочки: летает на цветы
 И машет там крылами.
 Спросил у Воробья: летает на кусты,
 Порхать между ветвями.
 И каждый, наконец, как чувствовал иль знал,
 По-своему сказал.
 Сатир, подумавши, ко улью сам явился.
 Из уст самой Пчелы вопрос тогда решился:
 Ты видишь улей сам; ответ найдешь внутри,
 Приди да посмотри.

Как видим, на примере пчелы можно говорить и о семиотических проблемах, о различных способах интерпретации и их соответствии реальности.

36

Восторженная героиня стихотворения А.П. Буниной «Хоть бедность не порок» восхищается красотой пчелиного труда, способностью пчёл сопровождать труд песней – и стремится, хотя и безуспешно, подражать пчёлам «песней труд услаждать»:

И даже патока своя,
 Затем что были пчелы –
 Что день, то два иль три роя!
 А люди-то бегут и принимают в полы!
 Голубушки! Как бы теперь на них,
 Гляжу на пчелок сих!
 Летит красавица! вся словно золотая!
 Тащит в двух задних лапках мед;
 То липочку, то розу пососет,
 Передней лапочкой из ротика возьмет
 Да в заднюю передает.
 Подчас их цела стая,
 И каждая поет!
 А я, поставя уши рядом с веткой,
 Учусь у них жужжать,
 И, мысля подражать,
 Клохчу наседкой!
 Сама же думаю: точь-в-точь переняла.
 Ребенок я была!
 Однако детская мне в пользу шалость эта:
 От пчелок я и в поздни лета
 Навыкла песнью труд мой услаждать,
 При песнях работать,
 За песнью горе забывать.

Однако малая пчела может дать и урок бдительности, внимания к опасности. У пчелы есть жало, она может за себя постоять. Героиня стихотворения Буниной это скоро узнала:

Однажды, помню я, сорвать цветок хотела,
Под листиком таясь пчела сидела:
Она меня в пальчишко чок!
Как дура я завыла...¹

Здесь звучит любимая идея эмблематики о необходимости быть внимательным к малому².

В стихотворении «Сильфида» (1791), приписываемом Карамзину, пчела упоминается среди опасностей, которых автор желает избежать адресатке послания; причём даже не пчела, а в соответствии со стилистикой стихотворения – пчёлка:

Плавай, Сильфида, в весеннем эфире!
С розы на розу в весельи летай!
С нежного мирта в кристальный источник
На испещренный свой образ взирай!
Май твоей жизни да будет весь ясен!
Пчелка тебя никогда не пугай,
Там, где пиешь ты свой сладостный нектар,
Птица Цитерина мимо лети!

37

(Заметим в скобках, что пчела и пчёлка при ближайшем рассмотрении тоже составляют в русской поэзии антитетическую пару).

Однако пчела не всегда даёт уроки достойного поведения; случается ей показывать и отрицательный пример. Злоба и мстительность пчёл дают повод преподать новый урок – злобных ждёт наказание. Мудрая природа устроила так, что пчела, выпустив жало, погибает:

Предписано Судьбой,
Что смерть дая, приносит смерть с собой
Пчеле, котора жало изошряет,
И яд свой источив, с ним жизнь теряет...
(Хвостов, «Две змеи»).

В басне «Мщение пчелы» И. Дмитриева пчела погибает из-за своей злобы:

Обиду мстя, Пчела
В обидчика вонзила жало.
«И возгордилася?» – «Нимало:
На язве умерла».

Н.М. Языков (возможно при участии Пушкина) написал пародию на нравоучительный стишок Дмитриева, где мстительную пчелу постигает та же участь:

Пчела ужалила медведя в лоб.
Она за соты мстить обидчику желала;

Но что же? Умерла сама, лишившись жала.
Каков удел того, кто жаждет мести? – Гроб.

Очень яркий пример гибели злобной пчелы от своего жала даёт Хвостов:

Пчела была буян и в юны года
Любила ссориться, пред не никто не прав,
С подругой побрянсь, её схватила,
Барахталась бунча,
И жало гибельней, язвительней меча
Между колечками изсунувши пустила.
И яд лия,
Кричит пчела змея:
Спокойно умираю,
На гибель я моей соперницы взираю;
Пускай мне жить надежды нет,
Мой враг со мной умрет
(Две змеи)³.

«Пчела-буян», «пчела-змея» – такие определения трудно забыть. Соответственно – и моральные уроки.

38 Пчела обладает разными свойствами и может одновременно давать разные уроки – эта мысль постоянно звучит в поэзии.

Пчелы могут служить и метафорой времени – как в комедии И.А. Крылова «Проклазники». Плутана декламирует стихи:

Сколько пчел ни налетает
Красоту твою сосать...

И так их комментирует: «Пчелами разумею я время, дни, часы, то есть, что на нее находит время или находят часы, которые будто борются с ее красотой...».

Для большей наглядности при рассказе о бестиарных моральных уроках поэты часто объединяют зверей в контекстуальные пары – либо синонимические (как пчела и муравей), либо антитетические.

Антитетические пчелиные пары

Пчела / змея

Они как будто созданы для дидактического сравнения: обе имеют жало, но пользуются им по-разному. В этом и состоит основное содержание уроков этой пары.

В басне Хвостова «Пчела и змея» ситуация объяснена исчерпывающе:

...На розе мед Пчела сбирала,
А под кустом Змея лежала
И с нею в речь вошла:
«Давно я не видала,
Сестрица милая, тебя!
Коварный человек, Змеи не люблюя,

В пустыни и леса прогнал ее напрасно.
 Орудие одно Тебе и мне дано;
 За жало вся война; бесспорно это, ясно,
 Что жалим обе мы, и ты и я. Голубушка моя!
 Пожалуй, объясни, за что тебя все любят,
 А люди обо мне повсюду злое трубят?»
 Пчела в ответ: «То истинно, мой свет,
 Что жало я имею; Но им владеть умею:
 Я жизнь тем берегу. Еще напомнить смею
 Для объяснения примет:
 Не яд один, как ты, я расточаю – мед».
 Благодетелен наук, полезен свет,
 Когда он льет
 Без яда примеси прозрачный, чистый мед.

В. Майков в басне «Пчела и змея» переносит разговор в духовную сферу и на примере этой пары показывает, как по-разному можно воспринимать одни и те же книги – даже Священное Писание. Снова урок разности интерпретаций. Басня построена на диафоре – жало против жала:

Перед пришествием прохладныя Авроры
 Зефир свой аромат на воздух разольет
 И оросит власы возлюбленныя Флоры;
 Тогда Пчела с цветов сладчайши соки пьет;
 Тогда же и Змея цветочки посещает
 И соки, как Пчела, на жало истощает,
 Которы станут мед на жале у Пчелы,
 А у Змеи они ж вредительны и злы.
 Баснь эта коротка, читателям не скучит;
 Я в ней сказал, что нас писанье разно учит:
 С которых книг один полезное сберет,
 Другой с того ж письма собирает только вред,
 Которым после он себя и прочих мучит.

В уже упоминавшейся басне Хвостова «Две змеи» змея и пчела не противопоставлены; перед нами аналогия и даже неожиданная вторичная бестиарная номинация «пчела – змея», которая к тому же кричит.

Пчёлы / трутни, шмели, осы

Особый раздел составляет метафорика улья. Его оппозиции связаны с грамматическим противостоянием множественного/ единственного числа – и антитезами согласия /раздора и коллектива / индивидуальности.

Самая частая антитеза в этой группе – «трудолюбивая пчела» / «ленивый шмель». Она встречается уже у Кантемира:

Голодных стихотворцев как проникнуть можно,
 Столько их много бегут все неосторожно,
 И первые хвастают, лишь бы им попало,
 Отъемля все то, что дать другим надлежало;
 Как ленивые шмели, коль нечем кормиться,

То крадут мед, где пчела прилежно трудится.
(Из Буало. Сагира первая).

В басне И. Богдановича «Пчелы и Шмель» Шмель не ленивый, но настроенный «индивидуалистически»: он отказывается стать одним из членов пчелиного братства, предпочитая одиночное существование:

Пчелино общество, с тех пор как создан свет,
Житейских должностей всегда примером было,
Всегда союз любило,
Всегда носило мед.
Вблизи каких-то Пчел пчелиный подражатель,
Знакомец иль приятель,
Устроивши в земле конурку и постель,
Работал также Шмель.
Куда летит Пчела, туда и Шмель летает,
И также мед таскает.
Хорош такой сосед,
Который носит мед;
И Пчелы, чтоб завести с соседом хлебосольство,
Судили нарядить нарочное посольство,
Шмеля просить,
Чтоб вместе жить
И вместе мед носить.
К Шмелю от матки Пчел явились депутаты:
«Послушай, – говорят, – поди ты к нам в дупло,
У нас просторно и тепло.
Мы будем завсегда твои друзья и братья,
И возьмем всех Шмелей к себе из подземель». –
«Я род пчелиный почитаю,
И вашу добродетель знаю, –
Ответствовал им Шмель. –
Но в вашем обществе живут нередко Трутни,
Которые творят и шалости и плутни;
Их плутни разбирать,
Так время потерять.
Я знаю цену службы
И всей пчелиной дружбы:
Хотя же у себя тружуся я один,
Но в доме я моем свободный господин».

В басне И. Дмитриева «Пчела, шмель и я» (о ней речь в поэтологическом разделе) тружеником оказывается как раз шмель, а пчела – капризной эстеткой.

«Утренними шмелями» было принято иронически называть молодых литераторов. «Это участь дарования. Трутни пожирают мед у пчел, но пчелы не бросают трудов своих...», – писал Батюшков Гнедичу в начале мая 1809.

У М.Н. Муравьева в басне «Раздор в улье» представлена война между трутнями и пчёлами и её страшные последствия:

Разрушилось в улье спокойство меж граждан.
 Шумящие полки за первенство востали,
 Погиб порядок их с любезной тишиной,
 Уж пчелы на цветы к трудам не вылетали, –
 Иссяк сладчайший мед, почув военный зной.
 Расторглись кельи их и связи восчаные,
 И ниспроверглись их сосуды медовые.
 Всяк первенства хотел. О! ненасытна страсть!
 Когда спокойства нет, к чему нам служит власть?
 Вопили пчелы так: «Не суть достойны трутни
 Иметь степень меж нас и сладкий мед точить.
 Известны нам их плутни,
 Потщимся из числа граждан их исключить!»
 А трутни так к своим собратиям вещали:
 «Довольно рабства их мы иго ощущали,
 И если нам еще не скучил свой живот,
 Потщимся потребить сей сущий злобный род.
 Ударим в их полки!» – «Ударим!» – отвечали, –
 И обе стороны друг в друга буйство мчали.

Но тут в силу вступает оппозиция «множественное / единственное»: одна пчела оказывается наделённой мудростью и прекращает раздор:

Но рок их погубить еще не попустил:
 Единую пчелу меж их он просветил.
 Сия смущенье их внезапно прекратила,
 Во рвение к трудам раздор их превратила,
 Вещала им: «Никто не буди впредь пчела,
 Когда не лучше суть других ее дела».

В «Читалагайских одах» Державина идёт речь об оппозиции «пчёлы / шерстни»: «Между тем как в прекрасных вертоградах наших, с цветов перелетая на цветы, для своего нектару собирает пчела сладость, то в то же время бесплодный рой шерстнев, для собирания своего яду, высасывает со вредных трав горечь. Когда к трудолюбивому царству пчел припалзывают ненавистные шерстни, тогда царица оных взвивается к облакам» («Ода на порицание», 12).

Пчела собирает сладость; шерстни – горечь.

Пчелы / жуки

Начало существованию этой пары дала одноимённая притча Сумарокова, оказавшаяся очень важной для русской поэзии:

Прибаску
 Сложу
 И сказку
 Скажу.
 Невежи Жуки
 Вползли в науки
 И стали патоку Пчел делать обучать.

Пчелам не век молчать,
 Что их дурачат;
 Великий шум во улье начат.
 Спустился к ним с Парнаса Аполлон
 И Жуков он
 Всех выгнал вон,
 Сказал: «Друзья мои, в навоз отсель подите;
 Они работают, а вы их труд ядите,
 Да вы же скаредством и патоку вредите!»

Оппозиция «патока / навоз» переключается с другой знаменитой пчелиной сумароковской оппозицией «розу / навозу».

В басне А.Н. Нахимова «Жук и пчела» при помощи этой бестиарной антитетической пары выражена оппозиция «количество / качество»:

«Ну, слава богу, я полсота сработала!» –
 Пчела жуку сказала.
 – «Полсота! только-то! – жук с гордостью
 вскричал.
 Я целую копну навозу натаскала!»
 – «Навозу, а не меду», –
 От пчелки был ответ рогатому уроду.
 Клит целую стопу стихами исписал.
 Но что! не меду он – навозу натаскал.

42

Кроме того, здесь налицо оппозиция «мёд / навоз» в оценке качества стихов. Плохой стихотворец плодовит, но его продукция откровенно сравнивается с навозом. Как видим, эта популярная аналогия появляется уже в 18-м веке. Отметим и имя Клит для незадачливого писака. В таком контексте имя появляется уже у Кантемира – и дальше активно путешествует по стихам русских поэтов.

Пчела / муха

Оппозиция существует давно. Как правило, служит синонимом уже упоминавшейся антитезы «мёд / навоз». Часто используется в литературной полемике – о чём речь ниже. У И.А. Крылова есть две басни, посвящённые этой паре.

В басне «Пчела и мухи» обыгрывается топос «странствователь и домосед». Странствователями оказываются мухи, обиженные на плохое отношение в родной стране, а домоседом мудрая, всеми любимая пчела:

Две Мухи собрались лететь в чужие край,
 И стали подзывать с собой туда Пчелу:
 Им наказали попугай
 О дальних сторонах большую похвалу.
 Притом же им самим казалось обидно,
 Что их, на родине своей,
 Везде гоняют из гостей;
 И даже до чего (как людям то не стыдно,
 И что они за чудаки!):

Чтоб поживиться им не дать сладостями
 За пышными столами,
 Придумали от них стеклянные колпаки;
 А в хижинах на них злодеи пауки.
 «Путь добрый вам»,
 Пчела на это отвечала:
 «А мне
 И на моей приятно стороне.
 От всех за соты я любовь себе сыскала,
 От поселян и до вельмож.
 Но вы летите,
 Куда хотите!
 Везде вам будет счастье то ж:
 Не будете, друзья, нигде, не быв полезны,
 Вы ни почтенны, ни любезны,
 А рады пауки лишь будут вам
 И там».
 Кто с пользою отечеству трудится,
 Тот с ним легко не разлучится;
 А кто полезным быть способности лишён,
 Чужая сторона тому всегда приятна:
 Не бывши гражданин, там мене презрен он,
 И никому его там праздность не досадна.

43

А в басне «Муха и пчела» муха олицетворяет светского нахала:

В саду, весной, при легком ветерке,
 На тонком стебельке
 Качалась Муха, сидя,
 И на цветке Пчелу увидя,
 Спесиво говорит:
 «Уж как тебе не лень
 С утра до вечера трудиться целый день!
 На месте бы твоём я в сутки захирела.
 Вот, например, мое
 Так, право, райское житьё!
 За мною только лишь и дела,
 Летать по балам, по гостям:
 И молвить не хвалясь, мне в городе знакомы
 Вельмож и богачей все дома.
 Когда б ты видела, как я пирую там!
 Где только свадьба, именины, –
 Из первых я уж верно тут,
 И ем с фарфоровых богатых блюд,
 И пью из хрустальной блестящих сладки вины,
 И прежде всех гостей
 Беру что вздумаю из лакомых сладостей;
 Притом же, жалуя пол нежной,
 Вкруг молодых красавиц вьюсь,
 И отдыхать у них сажусь
 На щеке розовой,

Иль шейке белоснежной».

– «Всё это знаю я»,

Ответствует Пчела:

«Но и о том дошли мне слухи,

Что никому ты не мила,

Что на пирах лишь морщатся от Мухи,

Что даже часто, где покажешься ты в дом,

Тебя гоняют со стыдом».

– «Вот», Муха говорит: «гоняют!

Что ж такое?

Коль выгонят в окно,

Так я влечу в другое».

В басне И.Дмитриева «Пчела и муха» неожиданный расклад в паре – эгоистом оказывается пчела:

«Здорово, душенька! – влетя в окно, Пчела

Так Мухе говорила. –

Сказать ли весточку? Какой я сот слепила!

Мой мед прозрачнее стекла;

И как душист! как сладок, вкусен!»

– «Поверю, – Муха ей отвечает, – ваш род

Природно в том искусен;

А я хотела б знать, каков-то будет плод,

Продлится ли жары?» – «Да! что-то будет с медом?»

– «Ах! этот мед да мед, твоим всегдашним бредом!»

– «Да для того, что мед...» – «Опять? нет сил терпеть...

Какое малодушье!

Я, право, получу от слов твоих удушье».

– «Удушье? ничего! съесть меду да вспотеть,

И всё пройдет; мой мед...» – «Чтоб быть тебе без жала! –

С досадой Муха ей сказала. –

Сокройся в улей свой, вралиха, иль молчи!»

О, эгоисты-рифмачи!

Об этой басне можно бы говорить и в разделе поэтологическом. Пчела – олицетворяет эгоистов поэтов.

Пчела / Орёл

В басне Крылова «Пчела и орёл» при помощи этой пары выражены оппозиции «множественное / единственное», «общество / индивидуальность». Вернее – сделана попытка эти оппозиции сгладить, показать равноценность обеих сторон:

Счастлив, кто на чреде трудится знаменитой:

Ему и то уж силы придаёт,

Что подвигов его свидетель целый свет.

Но сколь и тот почтен, кто в низости сокрытый,

За все труды, за весь потерянный покой,

Ни славою, ни почестями не льстится,

И мыслью оживлён одной:
Что к пользе общей он трудится.

Увидя, как Пчела хлопочет вкрут цветка,
Сказал Орёл однажды ей с презреньем:
«Как ты, бедняжка, мне жалка,
Со всей твоей работой и с уменьем!
Вас в улье тысячи всё лето лепят сот:
Да кто же после разберёт
И отличит твои работы?
Я, право, не пойму охоты:
Трудиться целый век, и что ж иметь в виду?..
Безвестной умереть со всеми наряду!

Какая разница меж нами!
Когда, расширися шумящими крылами,
Ношуся я под облаками,
То всюду рассеваю страх:
Не смеют от земли пернатые подняться,
Не дремлют пастухи при тучных их стадах;
Ни лани быстрые не смеют на полях,
Меня завидя, показаться».

Пчела отвечает: «Тебе хвала и честь!
Да продлит над тобой Зевес свои щедроты!
А я, родясь труды для общей пользы несть,
Не отличать ишу свои работы,
Но утешаюсь тем, на наши смотря соты,
Что в них и моего хоть капля мёду есть».

Пчела/курица

В басне И. Хемницера «Пчела и курица» возникает уже упоминавшаяся тема мнимой праздности пчелы. Пчела демонстрирует изрядное риторическое мастерство и разбивает противника по всем пунктам:

С пчелою курица затеяла считаться
И говорит пчеле: «Ну, подлинно, пчела,
Что в праздности одной ты век свой изжила;
Тебе бы тем лишь заниматься,
Чтоб на цветки с цветков летать
И только мед с них собирать.
Да полно, и о чем ином тебе стараться?
Довольно, что лишь мы не в праздности живем
И в день по яйцу хозяину несем».
– «Не смейся, курица, – пчела на то сказала. –
Ты думаешь, чтоб я тебе в том подражала,
Когда ты, встав с гнезда, с надсадою кричишь,
Что ты яйцо снесла, и всем о том твердишь.
А я, ты думаешь, без дела все бываю,

Затем что я труды свои не разглашаю.
 Нет,
 Ошибаешься, мой свет!
 А в улей загляни: спор тотчас наш решится;
 Узнаешь, кто из нас поболее трудится.
 С цветков же мед <сбираем> мы другим,
 А что при нашей мы работе не шумим,
 Так ведай ты, что мы не хвастуны родились;
 А тот, кто хочет рассуждать,
 В чем мы трудами отличились,
 Учиться должен вкус в сотах распознавать.
 К тому ж природа нас и жалом наградила
 И как употреблять его нас научила,
 Чтоб им наказывать несносных хвастунов
 И пустословцев тех, глушцов,
 Которы о делах так вредно рассуждают,
 А сами их не понимают.
 Так полно, курица, болтать,
 Чтоб жала моего тебе не испытать».

Об этой басне ещё пойдёт речь в поэтологическом разделе, но мы привели её начало здесь – чтобы показать, какие причудливые бестиарные пары создают баснописцы для большей наглядности моральных уроков.

Мы выявили основные пчелиные антитезы; увидели, с помощью каких бестиарных пар они активизируются. Теперь посмотрим, в каких дискурсах используется пчелиная метафорика.

Пчела в государственном дискурсе

Уподобление пчелы мудрому правителю – давняя аналогия. Феофан неоднократно сравнивает с трудолюбивой пчелой Петра по разным критериям.

По принципу трудолюбия и умения отделить полезное от вредного: «...зрит же в чуждых народах, аки в зеркале, свои собственные и своего народа и исправления, и недостатки... и так, аки *пчела*, оставляя вредная, избирает, что лучшее видит бытии и к своему и к народному исправлению...»⁴ (4, с. 65).

По умению любую ситуацию не просто обратить на свою пользу, но превратить в доставляющую удовольствие. Пчелы возникают из малопривлекательного мёртвого льва и дают сладкий мёд для насыщения героя: «Яко убо иногда Самсон в растерзанном от себе *льве* обреете *пчелы* и мед, и усладився от него, предложи гадание: от ядущего, рече, ядомое изыйде, и от крепкаго изыйде сладость. Подобне и тебе, пресветлейший монархо, божим благословением случися. Растерзал еси, аки второй Самсон (не без смотра же, мню, божия, ибо в день сей Самсона случися победа твоя) растерзал еси мужественне *льва свейскаго*. Се убо обретаеше в нем сладкий нектар ...» (4, 36).

Людям нужно учиться у мух и пчёл: «Имамы повесть о Вейдевуте, первом пруском и жмудском властелине. Народ его... понужден был у его, яко мужа разумнаго, просити советов ко отраде своей. Вейдевут же

такую к ним речь прознесл: “Аще бы, – рече, – вы, людие, не были глупшии от пчел ваших, было бы добро вам”. Вопросы, в чём они глупшии от пчел. “В том, рече, что пчелы малые и безсловесные мухи, имеют царя, вы же, человецы, не имеете”» (4, с. 82).

Отметим редкий случай, когда пчелы и мухи оказываются в одном положительном поле.

Кантемир подхватывает аналогию правителя и пчелы. В басне «Пчельная матка и змея» он уподобляет пчелу мудрому правителю и задаёт оппозицию по злобности / беззлобности пчелы. «Зверь лукавый» змея искушает пчелиную матку указанием на отсутствие у неё жала:

Но беззлобие твое злобных ободряет
Сердца, видя, что тебе бог, дав пчел корону,
Собственну против врагов не дал оборону.
Все скоты могут вредить и отмщать досады –
Ты безопасность свою от их ждешь пощады...

Однако мудрая пчела находит достойный ответ:

От внешних врагов щитят меня мои дети;
Внутренних – любовь к моим не даст мне имети.
Изрядно ж бог в образ мя царям хотел дати,
Чтоб, будучи добрыми, как злым быть, не знати".
Злы советы травящим под небом народы
Бегать должно и добрым – не злым быть с природы.

В примечании Кантемир поясняет: «Племя пчел – чрез мудрое ея правление; весь свет – чрез мед, который в ульях собирается. То есть право или власть царскую над пчелами. Известно, что матка пчел в улье главнейшего начальника должность исправляет, имея они меж собою некакой образ гражданского правления, которое столь искусно описал Virgilius в своих *земледельных*».

Легко увидеть здесь, кроме обычных пчелиных ассоциаций, и оппозицию множественного / единственного числа; точнее – в данном случае сглаживание оппозиции, согласие: все пчелы трудятся, чтобы оберегать и защищать одну – главную – пчелу. А та обладает мудростью и лишена злобы. Ясный пример идеального правителя. А злоба видится как знак слабости.

Ломоносов продолжает развивать аналогию. Снова множество вокруг единицы. Пчелиные аналогии Ломоносов проводит с императрицами: с Елизаветой –

Стекается, оставив розы
И сотом напоенны лозы,
Со тщанием отвсяду рой,
Свою царицу окружает
И тесно вслед ее летает
Усердием вперенный строй.
Подобным жаром воспаленный
Стекался здесь российский род,
И радостью восхищенный,

Теснясь, взирал на твой приход...
(«Ода на день восшествия ...Елизаветы Петровны... 1748»)

и Екатериной –

Подобно как весны благоприятно время
Живит по всей земли и в море всяко племя,
Владычица красот, природы щедро дщерь,
Когда богатств своих отверзет только дверь,
...И пчелы пестрые сосут в лугах цветы,
Сбирая сладостны себе и нам соты.
...Не иначе народ в блаженстве успевает,
Что просвещенная богиня покрывает;
В числе монаршеских считает вящих дел
Внутрь области снабдить и укрепить предел...
(«Поздравительное письмо Г.Г. Орлову...1764»).

Ломоносов открыто призывает россиян уподобиться пчёлам в любви к трудолюбивой императрице и послушании ей :

48

Россияне, народ послушной
Монархине великодушной,
Примером неусыпных пчел
В трудах царице подражайте
И сладость счастья умножайте
Успехами полезных дел...
(«Ода ... Екатерине Алексеевне... 1764»)

Тут недалеко и до «роевой жизни» Льва Толстого.
С ульем пчёл, затихшим перед атакой, сравнивает Херасков Казань:

Преходят; зрится им Казань как улей пчел,
Который меж цветов стоящий запустел;
Молчаща тишина во граде пребывала,
Но бурю грозную под крыльями скрывала.
Так часто океан пред тем впадает в сон,
Когда готовится к великой буре он...

У И.М. Долгорукова в стихотворении «Торжество совести» встретится

Толпящаяся чернь, как пчел журчащий рой...

Итак, народ – пчёлы. Как правило, множественное число – знак единства.

Но в пародийной притче Сумарокова «Парисов суд» множественное число – знак беспорядка, а пчёлам уподобляются богини Юнона, Минерва и Венера:

Парис на суд хоть сел,
Однако был он глуп, как лось или осел.
Кокетку сей судья двум бабам предпочел,
И рассердил он их, как пчельник в улье пчел...

Рассерженные пчёлы и бабы – откровенно снижающая аналогия, режим литоты (термин А.Е. Махова⁵).

В оде С. Боброва «Против сахара» возникает неожиданная антитеза: пчела противопоставлена негру по принципу наличия / отсутствия защиты:

Любезно лакомство Венеры
Камыш Канарских островов,
Желчь негров, неги сласть без меры,
Враг пчел, друг неких птиц и псов!...
Не лучше ль нектар надлежало
Искать нам в свекле иль в пчелах?
Пчела в защиту носит жало,
А беззащитный Негр – в цепях.

Пчелы в кургузном дискурсе

В этом разделе можно выделить две главные темы: «Пчела и Амур» и «Пчела и красавица».

Пчела и Амур

Здесь две зеркальных ситуации: Амур жалит/ Амура жалят. Русская поэзия особенно полюбила две оды Анакреона: III («Любовь») и XL («Эрот») – фактически тоже зеркальные.

В первой идёт речь о стреле Амура, которая подобна укусу пчелы. Этот сюжет привлёк многих поэтов. Вот перевод Ломоносова:

Тут грудь мою пронзила
Преострая стрела
И сильно уязвила,
Как злобная пчела.
Он громко рассмеялся
И тотчас заплясал:
«Чего ты испугался? –
С насмешкою сказал, –
Мой лук еще годится,
И цел и с тетивой;
Ты будешь век крушиться
Отнынь, хозяин мой».

У Кантемира в этой оде пчела заменена осой:

...Он, как скоро лишь нагрелся,
«Дай отведать, – говорил мне, –
Не вредила ли водою
Тетива моего лука».
Натянув же, тон язвил мя,
Как оса, прямо средь сердца,
Потом, захохотав сильно,
Вскакал: «Не тужи, хозяин, –

Сказав, – лук мой есть невреден,
Да ты будешь болеть сердцем».

Ода XL («Эрот») посвящена наказанию самого Амура. Он испытывает на себе боль пчелиного укуса. Перевод этого стихотворения найдём у Державина, у Н.А.Львова, у Н.Ф. Остолопова, у А.С. Норова и др. Приведём разные варианты перевода.

«Уязвленный Купидон. Феокритова идиллия» Н.Ф. Остолопова:

Однажды Купидона
Ужалила пчела
За то, что покушался
Из улья мед унестъ.
Малютка испугался,
Что пальчик весь распух;
Он землю бьет с досады
И к матери бежит.
«Ах! маменька! взгляните, –
В слезах он говорит, –
Как маленькая, злая
Крылатая змея
Мне палец укусила!
Я, право, чуть стерпел».
Венера, улыбнувшись,
Такой дала ответ:
«Амур! ты сам походишь
На дерзкую пчелу:
Хоть мал, но производишь
Ужасную ты боль».

«Эрот» Н. Львова:

Купидон, не видя спящей
В розовом кусте пчелы,
В палец ею был ужален;
Вскрикнул, вспорхнул, побежал
Он к прекрасной Цитереи,
Плача и крича: «Пропал,
Матушка! пропал; до смерти,
Ах! ужалила меня
С крыльшками небольшая
И летучая змея,
Та, которую пчелою
Землепахари зовут».
Тут богиня отвечала:
«Если маленькой пчелы
Больно так терзает жало,
То суди ты сам теперь,
Сколько те должны терзаться,
Коих ты разишь, Эрот?»

«Венерин суд» Державина:

На розе опочила
В листьях пчела сидя,
Вдруг в пальчик уязвила
Венерино дитя.
Вскричал, вспорхнул крылами
И к матери бежит;
Облившись слезами,
«Пропал, умру! – кричит, –
Ужален небольшою
Крылатой я змеей,
Которая пчелою
Зовется у людей».
Богиня отвечала:
«Суди ж: коль так пчелы
Тебя терзает жало,
Что ж твой удар стрелы?»

Как видим, везде имеет место вторичная бестиарная номинация: пчела именуется крылатою змеей.

Пчела и красавица

Самая частая аналогия: красавица – мёд; поклонники – рой пчёл. Как, например, в стихотворении «Три грации» Я.Б.Княжнина:

51

Когда идет, несете вы тот рост,
Толь гибок, толь приятен, строен, прост,
Который вы, вы сами рисовали;
И маленькой даете ножке ход,
Которую вы сами обували.
Толпится вокруг любовников народ:
Подобно так стремится к розе зрелой
С жужжанием рой пчел, плетущих сот,
Влеком ее блистанием красот,
Тесняся, к ней полет свой правит смелый,
Других цветов не видя на лугах.

Батюшков в стихотворении «Отъезд» тоже использует аналогию «поклонники-пчелы», но заканчивает неожиданно: поэт из оппозиции «множественное / единственное» выбирает единственное число; отказывается включаться в число «пчёл»:

Я вижу, вокруг тебя толпятся
Вдыхатели – шумливый рой!
Как пчелы на цветок стремятся
Иль легки бабочки весной...

Но я один, прелестна Хлоя,
Платить сей дани не хочу
И, осторожности удвоя,
На тройке в Питер улечу

Как в случае с Амуром, здесь тоже можно выделить две зеркальных ситуации: девушка жалит / жалит девушку.

Один из частых мотивов здесь – «*ошибка пчелы*».

Это изошрённая эпидейктическая тактика: уста девушки настолько сладки и прекрасны, что пчела легко принимает их за цветок.

Начало этой куртуазной игре положила, по всей видимости, державинская «Пчёлка золотая» 1796 г., сверхпопулярная, ставшая объектом подражания и пародий, положенная на музыку. Приведём её полностью:

Пчелка золотая!
Что ты жужжишь?
Всё вокруг летая,
Прочь не летишь?
Или ты любишь
Лизу мою?

Соты ль душисты
В желтых власах,
Розы ль огнисты
В алых устах,
Сахар ли белый
Грудь у нее?

Пчелка золотая!
Что ты жужжишь?

Слышу, вздыхая,
Мне говоришь:
К меду прилипнув,
С ним и умру.

Здесь все мотивы пчелиного куртуазного дискурса: красавица – «сбор зараз»; она представляет соблазн для пчелы сразу по многим параметрам: волосы – сравниваются с сотами, уста – с розами, грудь с сахаром. Включены все органы чувств. И закономерный финал – ошибка пчелы, принявшей прелести красавицы за розу, сахар и мёд (по сути, речь об игре на уровнях RES/VERBA) и готовой умереть, прикинув к источнику наслаждения. Топосы сладкой смерти, смерти от любви всплывают сами собой. От «ресной» пчёлки мостик аналогии легко перекидывается к влюблённому, пленившемуся очарованием красавицы, грозящим гибелью.

Заметим в скобках. Если сравнить «Пчёлку» со 130-м сонетом Шекспира, можно увидеть два антитетических взгляда на описание поэтом женской красоты.

В басне «Кокетка и пчела» И. Дмитриев явно ориентируется на «Пчёлку» Державина. У него тоже пара Лиза и пчела. Пчела проходит через номинации от «чудовища крылата» до льстеца:

Прелестная Лизета
Лишь только что успела встать
С постели роскоши, дойти до туалета
И дружеский совет начать

С поверенным всех чувств, желаний,
 Отрад, веселья и страданий,
 С уборным зеркалом, – вдруг страшная Пчела
 Вокруг Лизеты зажужжала!
 Лизета обмерла,
 Вскочила, закричала:
 «Ах, ах! мисс Женни, поскорей!
 Параша! Дуношка!» – Весь дом сбежался к ней;
 Но поздно! ни любовь, ни дружество, ни злато –
 Ничто не отвратит неумолимый рок!
 Чудовище крылато
 Успело уже сесть на розовый роток,
 И Лиза в обморок упала.
 «Не дам торжествовать тебе над госпожой!» –
 Вскричала Дуношка и смелою рукой
 В минуту Пчелку поймала;
 А пленница в слезах, в отчаяньи жужжала:
 «Клянусь Флорою! хотела ли я зла?
 Я аленький роток за розу приняла».

Столь жалостная речь Лизету воскресила.
 «Дуныша! – говорит Лизета. – Жаль Пчелы;
 Пусти ее; она почти не уязвила».

Как сильно действует и крошечка хвалы!

53

Только ошибка пчелы используется не как аргумент для готовности умереть – а наоборот: как аргумент, чтобы спасти себе жизнь. Пчела оказывается искусным ритором и льстецом: в своё оправдание она говорит, что приняла «аленький роток за розу». И подтверждается крыловская формула: «И в сердце льстец всегда отыщет уголок».

Мотив «ошибки пчелы» развивается и у Карамзина в сельской драме «Аркадский памятник»:

Не чудно бы мне было,
 Когда бы пчелки на уста
 Ее толпой слетелись
 И стали меду в них искать...

Стихотворение Державина «Бог любви и восхищенья» продолжает и развивает сюжет, в результате чего возникают новые антифезы в парах «Амур – пчела» и «красавица – пчела».

Бог любви и восхищенья
 У пчелы похитил сот,
 И пчелой за то в отмщенье
 Был ужален тут Эрот.
 Встрепенувшись, несчастный,
 Крадены, сердясь, соты
 В розовы уста прекрасны
 Спрятал юной красоты.
 «На, – сказал, – мой хищеньи
 Ты для памяти возьми,
 И отныне наслажденьи

Ты в устах своих храни».
С тех пор Хлою дорогую
Поцелую лишь когда,
Сласть и боль я в сердце злую
Ощущаю навсегда.
Хлоя жаля услаждает,
Как пчелиная стрела:
Мёд и яд в меня вливает,
И, томя меня, мила.

Эрот, укушенный пчелой, использует уста красавицы для причинения боли влюблённому. Хлоя вливает «мёд и яд» одновременно.

Итак, в куртуазном дискурсе на почве связанности пчелы с мёдом и ядом возникает аналогия «красавица – пчела» и «любовь – пчела», что позволяет поэтам выстраивать прихотливый любовный сюжет.

У Капниста есть стихотворение с длинным названием, говорящим само за себя: «Стихи на изображение Сафы на антике в перстне, найденном в Геркулане, на котором художник вырезал внизу лиру и пчелку, в уподобление сладости пения Сафы на лире с сладостью меда, собираемого пчелою»:

С розы собранный, с тимьяна,
Сладок, пчелка! нам твой мед, –
Сафо, миртой увенчанна,
Слаще о любви поет!
Мило нам твоё жужжанье,
Как с весной летишь ты в луг, –
Лирных струн её бряцанье
Нежит более наш слух.
Грации ужалить руку
В гневе свойственно тебе, –
Сафо стрел любовных муку
Ощущала лишь в себе.
Часто, лакомством манима,
В сладких тонешь ты сотах, –
Сафо, ревностью гонима,
В ярых погреблась волнах.

Стихотворение построено по всем правилам классической риторики: применён приём парциллированного параллельного описания прекрасного – и превосходящего его ещё более прекрасного. Сафо превосходит противника по каждому пункту – от этого её победа умножается в цене. Последняя параллель содержит описание смерти от любви: пчела тонет в сотах мёда, а Сафо в волнах моря.

Здесь сошлись и куртуазный, и поэтологический дискурсы.

Пчела в поэтологии

Поэт – пчела. Эта ключевая метафора европейской поэтики, идущая ещё от Платона, прекрасно усвоена русской поэзией. Бестиарный урок хотящим быть поэтами в том, что пчела не ограничивается одним цвет-

ком, собирая пыльцу, а облетает множество; и превращает чужую пыльцу в нечто своё: мёд и воск.

Топос «поэт-пчела» встречается уже у Кантемира. В его творчестве звучат многие европейские «пчелиные» поэтологические мотивы: для получения сладкого мёда необходим кропотливый труд, облетание разных цветов:

Нужно только один раз в стихах распалиться –
То, как весною пчела прилежно трудится,
Мед сладкий с разных цветов в улей к себе носит;
Нашего века глупость хулить желчна просит....
(Из Буало. Речь королю).

Сумароков использует пчелиную аналогию для иллюстрации универсальности поэта, его способности преобразовывать в поэзию самые непозитивные предметы и добавляет новую – абсолютно антистетическую – рифму к слову «роза»:

Трудолюбивая пчела себе берет
Отвсюду то, что ей потребно в сладкий мед,
И, посещающа благоуханну розу,
Берет в свои соты частицы и с навозу.
(«Эпистола I»)

55

Эта рифма не могла остаться незамеченной. И. Дмитриев использует её в басне «Пчела, Шмель и я». То, что у Сумарокова соединено в одной пчеле, Дмитриев разделяет. Пчела, наделённая неожиданным эпитетом «хитрая», оказывается эдакой капризной эстеткой, сидящей на розе. А навоз остаётся на долю трудяги Шмеля, с которым и сравнивает себя скромный поэт:

Шмель, роясь в навозе,
О хитрой говорил Пчеле,
Сидевшей вдалеке на розе:
«За что она в такой хвале,
В такой чести у всех и моде?
А я пыхчу, пыхчу, и пот свой лью,
И также людям мед даю,
А всё как будто нуль в природе,
Никем не знаемый досель».
– «И мне такая ж участь, Шмель! –
Сказал ему я, воздыхая. –
Лет десять как судьба лихая
Вложила страсть в меня к стихам.
Я, лучшим следуя певцам,
Пишу, пишу, тружусь, потею
И рифмы, точно их кладу,
А всё в чтецах не богатею
И к славе тропки не найду!»

Хемницер с помощью пчелиной аналогии даёт ответ тем, кто не видит никакой пользы в поэзии:

Пренебрегатели поэзии, внимлите,
 Которые ее злословием язвите:
 Примером притча вам здесь может послужить
 Поэзия пчелой смиренной будет слыть,
 И вот примера вам начало;
 А курицы пусть здесь хулитель примет вид,
 И притча вам тогда всю правду говорит.
 Хулитель! можно ли, что будто бы нимало
 В поэзии наук, ни пользы не бывало?
 Уймись, хулитель, ты в злословии, постой;
 Ты пользу тем самим уж видишь над собой,
 Что притча истину лицом изображает,
 Котору без лица глупец не понимает,

Можно насчитать немало уподоблений конкретных поэтов пчеле.
 Триаковский был известен как «трудолюбный филолог». В «Виде-
 нии на берегах Леты» Батюшков иронически обыгрывает этот факт:

И ты там был, наездник хилой
 Строптивя девственниц седла,
 Трудолюбивый, как пчела,
 Отец стихов Тилемахиды...

56

В. Капнист, определяя достоинство разных поэтов в bestiарных ка-
 тегориях, скромно называет себя пчёлкой в сравнении с орлом – Ломоно-
 совым:

Но я, как пчёлка, над землёю
 С трудом с цветов сосуща мёд,
 Я тиху песнь жужжать лишь смею;
 Высокий страшен мне полёт...
 А я, помост усыпав храма
 Взращёнными цветами мной,
 Возжгу в нём горстку фимиама,
 С белейшею лилей свечой
 Из воска, что с полянки смежной
 Трудолюбивая пчела,
 За мной о ней надзор прилежный
 С избытком в дар мне принесла.

Отметим антитезу «пчела / пчёлка», за которой стоит антитеза уров-
 ней RES/VERBA. Поэт – «как пчёлка», а «трудолюбивая пчела», принес-
 шая воск, из которого поэт возжигает свечу, – вполне «ресна».

Державин уподобляет пчеле И. И Шувалова:

Благоуханным жизнь наполня ароматом,
 Ты соты, как пчела, приносишь нам возвратом,
 Какие собрал ты, обозревая свет:
 Вкус, просвещение и опыт зрелых лет...
 («Эпистола И.И. Шувалову»).

Пчелиная метафорика часто используется в «пригласительных» стихах.

С.А. Ширинский-Шихматов в «Приглашении друзей на вечернюю беседу» выделяет в пчелиной топике братство, дружество, сладость совместного труда, радость общения:

Придите, сокрушим тиранский скипетр Скуки,
Соединим сердца, соединяя руки,
Дадим течение рассудку своему
И будем братия и други по всему.
Как пчелы из цветов сосут прелестну сладость,
Так мы от дружества почерпнем мудрость, радость,
Гнушаясь хитрости и вежливых коварств,
Прогоним от себя языки чуждых царств,
Но с русской простотой своим родимым словом
Беседовать начнем о старом и о новом...

В стихотворении «Призывание в деревню» А. Воейков приглашает в гости А. Ф. Мерзлякова, соблазняя его сельскими прелестями:

Зато ты у нас найдешь,
Чего нет давно уже
В больших городах у вас –
Сердца откровенные,
Свободу беспечную,
Веселость игривую.
И что пчеле надобно?
Цветы и убежище!

57

Воейков же рисует бестиарный портрет Жуковского – причём пчелиная идентификация мыслится как низкая, употреблённая в укор:

Но почто же, мой почтенный друг,
Ты с цветка лишь на цветок летишь
Так, как пчелка златокрылая,
Так, как резвый мотылек весной?
Ты умеешь соколом парить
И конем лететь чрез поприще.
Состязайся ж с исполинами,
С увенчанными поэтами...
(«К Жуковскому»).

Получаются новые антитетические пары, созданные по принципу мелкости / крупности задачи: пчела и мотылёк / сокол, конь.

А Гнедич в послании Пушкина охарактеризован как «прямой поэт» именно потому, что для него «ничто не мелко»:

Ты любишь с высоты
Скрываться в тень долины малой,
Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты
Жужжанью пчел над розой алой.

Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены,
То Рим его зовет, то гордый Илион,
То скалы старца Оссиана,
И с дивной легкостью меж тем летает он
Во след Бовы иль Еруслана.

Так пчелиная метафорика выявляет новые нюансы в литературных взглядах поэтов. Вспомним, что и Батюшков применял к Гнедичу пчелиную метафорику: в письме от 1 ноября 1809 г. он спрашивал Гнедича: «...Гоняются ли за тобой утренние шмели?».

С.П. Шевырев сравнивает с пчелой Лермонтова, отмечая у него «какой-то необыкновенный протезизм таланта... вам слышатся попеременно звуки то Жуковского, то Пушкина, то Кирши Данилова, то Бенедиктова; примечается не только в звуках, но и во всем форма их созданий; иногда мелькают обороты Баратынского, Дениса Давыдова; иногда видна манера поэтов иностранных, – и сквозь все это постороннее влияние трудно нам доискаться того, что собственно принадлежит новому поэту и где предстает он самим собой.... новый поэт предстает ли нам каким-то эклектиком, который как пчела собирает в себя все прежние сладости русской музыки, чтобы сотворить из них новые соты?..»⁶.

58

В литературной полемике пчела используется, как правило, в позитивном смысле.

Приведём известный обмен бестиарными любезностями Ломоносова и Тредиаковского.

Ломоносов уподобляет Тредиаковского надоедливой мухе:

Отмщать завистнику меня вооружают,
Хотя мне от него вреда отнюдь не чают.
Когда зоилова хула мне не вредит,
Могу ли на него за то я быть сердит?
Однако ж осержусь! я встал, ишу обуха;
Уж поднял, я махну! а кто сидит тут? муха!
Как жаль мне для неё напрасного труда.
Бедняжка, ты летай, ты пой: мне нет вреда
(«Отмщать завистнику меня вооружают»).

Ответ Тредиаковского интересен не только как образец наращивания градуса брани и обидности, но и как пример бестиарной переидентификации – с мухи на пчелу:

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.
Знаешь, что она есть не без остра жала!

Ломоносов грузен. Определение полисемантически: грузен – тяжёл, толст; грузен – пьян. Первое – перманентно; второе – тоже очень часто. И как результат ошибки зрения пьяного стихотворца – риторическая фигура антистатис: муха – не муха.

И вместо инвективы получается чистой воды бестиарный автоэпидейксис: пчела – существо из поэтологического бестиария. В результате такой переориентировки оппонент проигрывает по всем статьям: огромный, тяжёлый, пьяный и совершенно бесполезный – он не сможет вредить маленькой, но такой полезной пчеле (её труд приносит российский мёд), обладающей к тому же острым жалом и способной отомстить за обиду.

Ломоносов с удовольствием обыгрывает в иронической эпитафии название сумароковского журнала:

Под сею кочкою оплачь, прохожей, пчелку,
Что не ленилася по мед летать на стрелку,
Из губ подъяческих там сладости собирать:
Кутья у них стоит, коль хочешь поминать.

В басне А.Н.Нахимова «Пчела и оса» акценты расставлены недвусмысленно:

Оса Пчеле так говорила:
«Давно во мне ты зависть возбудила,
Наш род везде гоним,
Ваш род везде любим,
Хоть также вашего боится всякий жала,
И лучше нас еще умеете язвить!»
– «Не спорю, что язвим! – пчела ей отвечала. –
Но, мед любя, нас можно ль не любить?»
Пчела – то критики полезной сочинитель;
Оса – безмозглый шпынь, завистливый хулитель.

А И. Дмитриев в послании «А.Г. Севериной» (1803) пересматривает ценность топоса «поэт-пчела» и признаёт его бессмысленным в современном мире, чуждом поэзии:

Я думал, что везде – в Аркадии поэт;
Я думал, как пчела собирать в собраньях соты,
Учиться ловкости, свой разум украшать,
Давать красивые языку обороты,
Чтоб более потом в стихах моих блистать;
Но что же я нашел?.. Прощайте, лестны виды!
Все стихотворчески мечты!

Пчелиная метафорика используется и в пародиях – например, в трагической поэме Ф. Соловьёва «Московский пленник» (1829 г.):

В обширной комнате на стульях
Друзья веселые сидят;
Как пчелы лакомые в ульях,

Они жужжат, они шумят⁷.

Подведём итог. Пчела прекрасно справляется с дидактическими заданиями и умеет преподносить разные моральные уроки: как трудолюбия, хозяйственности, общежития, так и бдительности, опасности от малых тварей, а то и индивидуализма.

Пчелиная топика успешно используется в самых разных дискурсах: государственном, куртуазном, поэтологическом. В статье мы занимались микрофилологическим разглядыванием различных антитез, вплоть до самых мелких. А если провести противоположную операцию (снова антитеза!) и собрать пчелиные мотивы воедино, то можно определить три главные пчелиные аналогии: пчела – правитель; пчела – влюблённый; пчела – поэт.

¹ Поэты 1790-1810-х годов/ Вступительная статья и составление Ю.М. Логмана; Подготовка текста М. Г. Альтшуллера. Л., 1971. С. 469

² См. об этом: Махов А.Е. Эмблематика. Макрокосм. М., 2014. С.195.

³ Хвостов Д.И. Избранные притчи из лучших сочинителей российскими стихами графа Дмитрия Хвостова. Спб, 1802. С. 88.

⁴ Феофан Прокопович. Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961.

⁵ Махов А.Е. Странные сближения в бестиарной эмблематике // Риторика бестиарности: Сб. статей. М.:Intrada, 2014. С. 146.

⁶ Цит. по: Эйхенбаум Б.М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 15.

⁷ Цит по: Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007. С. 71.

Н. Т. Пахсарьян (МГУ, ИНИОН РАН)

Волки и овцы во французских пасторальных романах XVII –XVIII веков

Пастораль – один из удивительно долговечных метажанров мировой культуры, поскольку она живет и в музыке, и в живописи, и в скульптуре, и в литературе – в поэзии, драматургии, прозе, начиная с античности и вплоть до современной литературы. Хотя устаревание и схождение по крайней мере романной пасторали с арены актуального литературного процесса после XVII в. объявлено давно и убеждение в архаичности и тупиковости развития этого жанра стало хрестоматийным – именно пасторальный роман оказался настолько живучим, что продолжает существовать и за рамками эпохи «смерти жанра», даже переживает своего рода возрождение – достаточно сказать, что сочинение О. Адамовича под названием «Последняя пастораль» появилось в 1987 г., а после этой «последней пасторали» увидели свет «Пастораль» С. Бардина (1990), «Аркадия» английского писателя Дж. Крейса (1992), «Пастораль на грязной воде» Ю. Сидур (1996), «Американская пастораль» Ф. Рота (1997), а после 2000 г., чтобы не увязнуть в перечислениях, вышли из печати по крайней мере два заметных произведения – «Пастораль эпохи позднего сталинизма» Ю. Бородая (2005) и «Далекая Аркадия» Ж.-М. Шеврьё (2011). Актуализация жанра не в последнюю очередь происходит в силу важности проблемы взаимоотношения природы и культуры, обострившейся в современную эпоху с ее экологическими проблемами¹.

Отчего же, тем не менее, многие исследователи считали и продолжают считать пасторальную прозу устаревшей? Как кажется, это происходит в силу того, что пастораль рассматривается как воплощение идеализированно-бесконфликтного изображения действительности (а это, как известно, противоречит самой жанровой природе романа), как нечто, синонимичное идиллии, непременно связанной с идиллической модальностью. К тому же в основе пасторального идеала действительно лежит идея гармонического сосуществования человека и природного окружения. А это, как кажется, непосредственно связано с темой данной статьи: иными словами, понятно, что коль скоро во всякой пасторали речь идет о пастухах (сколь бы условными не были эти пастухи), то должно присутствовать и стадо – и это чаще всего стадо овец. Но присутствуют ли в пасторальном мире волки и какова их роль в этом мире? Являются ли они носителями романного конфликта, какова их роль в сюжете, да и есть ли она? Тут нужно уточнить, что в сказочном мире (а сказка и пастораль имеют множество точек пересечения) волки присутствуют во множестве ипостасей – и, возможно, разговор о жанре сказки в связи с обозначенной те-

мой был бы более уместен. Однако образы животных в фольклорных и литературных сказках (не говоря уже о баснях) многократно изучались, описывались, интерпретировались², так что было бы сложно найти здесь какой-то особый ракурс анализа. Тогда как в случае с пасторальными романами мы оказываемся в поле практически не осмысленного феномена.

Между тем пастораль – жанр, построенный на оппозициях природы/культуры, мира/войны, города/деревни и т.п. – как нельзя лучше подходит для анализа бестиарной пары «волки/овцы». Особенно это касается пасторального романа XVII столетия – «эпохи противоречий»³.

Прежде всего обратимся к произведению, высоко оцененному как колыбель романа Нового времени⁴ и одновременно – к образцовому пасторальному роману – «Астрее» д'Юрфе (1607 – 1627). Уточню, что речь пойдет только о четырех книгах, вышедших при жизни автора, умершего в 1625 г. Дописан роман был секретарем д'Юрфе, по его словам, на основе заметок, оставленных писателем.

Появление животных в барочных романах (классицизм, как известно, держался в стороне от этого жанра) было тесно связано со степенью эмблематичности образной системы, а потому далеко не всегда можно встретить здесь реальных животных: хрестоматийным примером может быть фронтиспис романа Гриммельсгаузена «Симплиций Симплициссимус» (1668), содержащий изображение странного существа с человеческим лицом, но одновременно с одной звериной, другой – птичьей лапами, с перьями и крыльями, к тому же названное Фениксом в сопровождающем это изображение стихотворении. В пасторальных подобная откровенная фантазийность все же не проявляется, поскольку животные здесь составляют «естественный фон» жизни на природе, однако их знаковое, эмблемно-аллегорическое значение, безусловно, присутствует. «Эти животные – из легенд, из золотого века, из рая до изгнания; они принадлежат представлению об универсальной гармонии, которая не существует нигде, кроме воображаемых краев или таких природных краев, которые преобразены творческим порывом», – утверждает, анализируя пасторальную поэзию XVII в., Д. Лопес⁵. Это наблюдение, конечно, верно для пасторальной поэзии, не предполагающей необходимой роману остроты конфликта. В мифологической идиллии Тристана л'Эрмита «Орфей» противостояние волков и овец вовсе снимается, и ягненок и волк оба подчиняются райской гармонии – «один – совсем без страха, другой – без принуждения»⁶. Однако в романной прозе барокко с ее тяготением к антиномиям функция этих животных все же иная, поэтому вряд ли можно согласиться с тем, что и в «Астрее» они только «составляют часть эдемской картины»⁷.

Безусловно, жажда мирного, спокойного существования, особенно сильная во Франции после полосы религиозных войн, наделила животных в любых пасторальных текстах умиротворяющей функцией⁸. Однако пасторальный роман д'Юрфе погружает читателя не в бесконфликтный мир идиллии, а в драматические перипетии Галлии V в., где пасторальный оазис левого берега реки Линьон соседствует с правобережным королевством нимф и окружен большим непасторальным миром, в котором действуют как вымышленные герои-рыцари, так и исторические персонажи (Аларик, Атилла, Годомар, Эрик и др.) и где происходят военные столкновения. Кроме того, сам пасторальный мир оказывается средоточием любовных противоречий и интриг, иллюзий и разочарований, недо-

разумений и огорчений, споров о сущности любовного чувства и демонстрации различных форм любви.

Но самое важное в аспекте рассматриваемой проблемы – то, что мифопоэтичность природного окружения в произведении д'Юрфе представляет собой сложный сплав традиционной идеальности *locus amoenus* и попытки передать своеобразие реальной местности – провинции Форэ, где прошли детство и юность писателя⁹. Парадокс сосуществования вообразяемого мира, «отмеченного радикальной инаковостью» и мира «знакомого, близкого к реальности читателя» рассматривается ныне как такое свойство поэтики, которое и делает «Астрею» романом Нового времени, в полном смысле слова современным романом¹⁰. Между тем в XIX в. критики и читатели сочли это произведение архаичным. Среди прочих Т. Готье весьма критически отнесся к роману д'Юрфе, полагая этот земной рай чрезмерно искусственным: «В этом баснословном краю... очаровательные маленькие ягнята, причесанные и напудренные, с розовой ленточкой и серебряным колокольчиком на шее, топчутся, танцуют менуэт под звуки вольнок и свирелей. [...] Что касается волков, они скромно держатся в отдалении и высовывают свои черные морды из-за кулис только, чтобы предоставить Селадону предлог спасти божественную Астрею»¹¹. Н. Бонафу высказывается еще решительнее: «В «Астрее» нет другого волка, кроме Полемаса, другого лиса, кроме Климанта, другого змея, кроме Семира»¹², считая роль животных ничтожной, а перечисленных персонажей – единственными отрицательными героями романа. Однако уже присутствие в романе д'Юрфе грозных львов, охраняющих источник Любовной правды, что имеет существенное значение в развитии сюжета (герои, доискиваясь правды, вынуждены сами разбираться в собственных противоречивых и часто обманчивых чувствах), опровергает подобное суждение. Важную роль играют в нескольких эпизодах и овцы: так, гнев и обида Астреи на якобы совершенную Селадом измену, уже в первой сцене выражается в том, что героиня забывает повязать, как обычно, голубую ленточку на шею своей любимой овечке, а овечка Дианы даже получает имя – Флоретта, с ней связана история любви Сильвандра: он лечит большое животное, проявляя тем самым внимание к его хозяйке. Фронтиспис первой книги «Астреи» ясно передает эмблемно-аллегорическое значение овец: здесь на пьедесталах каждого из двух главных героев – Селадона и Астреи – изображены сцены пастьбы.

Кроме того, получают имена две собаки – пес Астреи Меланп (кличка которого означает «черноногий» и совпадает с кличкой одной из собак Актеона у Овидия, собаки из другого пасторального романа – «Дианы» Хорхе де Монтемайора и из трагикомедии Гварини «Верный пастух») и пес Дианы Дриопе, что выделяет их из массы упоминаемых безымянных животных. С другой стороны, писатель не стремится наделять животных антропоморфными чертами, сделать их персонажами (как в басне или сказке) – или придать своим персонажам свойства животных. Еще в написанном ранее романе «Моральных посланиях» (1598) автор «Астреи» заметил противоречие между животным и человеком (тоже животным, но наделенным разумом), когда писал: «подлинная и особая радость живущего человека [...] жить как разумное животное... [...], он живет как животное, если поглощен своими инстинктивными порывами»¹³. В комментированном Э. Эненом электронном издании «Астреи» столкновение между «Amitié» (то есть идеальной формой любви) и «Appétit» (животными

порывами) названо главным конфликтом романа¹⁴.

Следует уточнить, что искусственность и театральность пасторального мира «Астреи» – сознательный прием д'Юрфе, сразу же заявившего о том, что его герои – пастухи не в силу необходимости этим занятием зарабатывать себе на жизнь, а благородные господа, предпочитающие деревенскую жизнь беспокойному существованию при дворе. При этом д'Юрфе, пусть и нечасто, все же показывает их за пастушьими занятиями – они пасут овец, кормят их, лечат. Фабула разворачивается в лесу, а потому здесь присутствуют и волки (что соответствует реалиям жизни и древней Галлии, и Франции не только в XVII, но еще и в XVIII – начале XIX в.¹⁵). Конечно, волки, хотя и представляют угрозу овцам и особенно – ягнятам, но у пастухов есть собаки для охраны от волков. Волки не участвуют в тех коллизиях, которые делают роман д'Юрфе не идиллической, а драматической историей, или же участвуют в них весьма косвенно: так, в одном из эпизодов первой части романа, где героиня вместе со своей собакой преследует волка, главным оказывается то, что во время погони она роняет свое письмо к Селадону и этим коварно воспользуется соперник героя – Семир. А в четвертой части пастушка Доринда, рассказывая о том, что ее овечку утащил волк, поясняет, что сама она уцелела благодаря сильному удару по волчьей морде, обратившему зверя в бегство. Этот удар нанесла Аликсиды, дочь друида Адамаса – то есть передетый Селадон. Такая отвага и сила молодой девушки должна была бы помочь Астрее догадаться, кто перед ней на самом деле, однако это не рассеяло печальную убежденность героини в смерти ее возлюбленного. Конфликт не разрешен, поскольку пастушка мучается, винуя себя за эту «смерть» (Селадон бросился в Линьон от отчаяния – Астрея прогнала его с глаз долой, поверив несправедливому обвинению в измене, но был спасен нимфами, когда течение принесло его к другому берегу реки), а Селадон страдает, пытаясь вести себя как идеальный возлюбленный, а значит подчиняться приказу Астреи никогда не показываться ей на глаза, но одновременно испытывая страстное желание быть с ней рядом, пусть даже в облики «подруги».

Таким образом, сохраняя природное противостояние волков и овец, д'Юрфе ставит во главу угла прежде всего морально-психологические антиномии, драматизируя роман не только структурно (пять томов соответствуют пяти действиям трагедии, эпизоды строятся как мизансцены и т.п.), но и содержательно, тем самым демонстрируя автономность понятий «пастораль» и «идиллия», которые литературоведы столь часто сближают, а то и отождествляют¹⁶.

Трансформация пасторального жанра в XVIII столетии происходит по двум направлениям, связанным с основными жанрово-стилевыми тенденциями эпохи Просвещения рожденными на рубеже XVII – XVIII вв. как следствие многочисленных социокультурных изменений, отразившихся в том числе и в споре «древних и новых». С одной стороны, как отметил А. Нидерст, прежняя форма пасторали «умерла, когда Фонтенель заявил, что в ней нет ничего реального»¹⁷. Действительно, Фонтенель, написав в «Рассуждении об эклоге» (1688), что нынешняя деревенская жизнь – груба и трудна, а «слушать разговоры об овцах и ягнятах, о заботах, которыми надо окружать этих животных, – не может нравиться само по себе: в жизни тех, кто заботится о ягнятах, нас привлекает идея спокойствия»¹⁸, высказался за эклогу как «идиллию без пастушества»¹⁹, проложил путь

разнообразным вариантам рокайльной пасторали с ее декоративностью и искусным изображением «галантного праздника» условных пастухов, их светского досуга на природе. С другой стороны, развитие сентиментализма повлекло за собой натурализацию пасторали, уход от изображения галантных дам и кавалеров в пастушьих костюмах к опозитизированному, но очевидно более естественному изображению жизни деревенских пастухов. В этом смысле показательным является переложение романа Сервантеса «Галатея» Флорианом. Если Сервантес, продолжая традицию ренессансной пасторали, создает опозитизированный образ гуманистического сообщества с его интеллектуальным досугом на лоне природы и подчеркивает, что его персонажи – «пастухи только по одежде»²⁰, то писатель-сентименталист объясняет свой замысел желанием «описать нравы деревни» и сразу же поясняет свое желание идилличностью деревенской жизни: «Если бы я мог жить в деревне! Если бы я был обладателем домишка, окруженного вишневыми деревьями! За ними сразу же располагались сад, огород, поле и улья; ручей, обсаженный ореховыми деревьями, окружал бы мое царство, а мои желания не распространялись дальше этого ручья»²¹. Художественное воплощение идеи спокойной жизни у Флориана как оппозиции «деревня/город» приняло иную форму не только в сравнении с барочной пасторалью д'Юрфе, акцентирующим преимущества мирного существования благородных господ вдаль от ловушек тщеславия и военных конфликтов, но и в сравнении со своей «моделью» – романом Сервантеса, рисующим в «Галатее» персонажей, жаждущих не сельской идиллии, а гармонии²².

Переделка Флорианом романа Сервантеса в духе натурализации естественным образом предполагала возвращение примет деревенской жизни (в том числе – овечьих стад), которые не считал необходимыми в пасторали Фонтенель. Однако идилличность новой «Галатеи» стала залогом того, что придирчивым критикам стало недоставать в них антитезы между спокойствием, безмятежностью, кротостью (олицетворяемых овцами) и тревогой, угрозой, конфликтностью, которые, как они полагали, отсутствовали – в том числе в образе волков, угрожающих стадам. А. Франс, посвятивший Флориану очерк в своей «Литературной жизни» говорит о том, что Флориан сочинил «пасторали, где мы не видим волков»²³. А современник Флориана Экушар-Лебрэн, недовольный слишком благостным разрешением в «Галатее» всех конфликтов, даже разразился по этому поводу эпитаграммой:

В твоей прелестной пасторали,
Пришел с овечками на луг,
Мешая ласки и морали,
Все блеют – автор, пес, пастух.
Но вскоре пес, пастух, читатель
Уснут, не видя в книге толка.
Хоть одного пошли к ним волка,
Чтоб все проснулись, мой приятель!²⁴

Между тем, хотя флориановская Галатея и мечтает в своей песне о том, чтобы «волки и Любовь были бы далеко от моего уединения», на самом деле в романе есть, по крайней мере, один развернутый эпизод с волком: Артидор, обманутый Фелиндой, рассказывает, как он встретил

барашка и его раненную волком мать. В то же время этот эпизод очевидно пронизан сентиментальной идилличностью: сначала Артидор спас маленького барашка от волка, задушив зверя руками, затем барашек привел его к месту, где пряталась пострадавшая от волчьих зубов мать. а после того, как герой обмыл рану, остановил кровь и пустил на перевязку лоскуты ткани, оторванные от своей одежды, животное «взглянуло на него с благодарностью»²⁵. Обращаясь к читателям – «чувствительным душам», Флориан акцентирует в этом эпизоде не угрозу со стороны хищного зверя, и даже не силу и отвагу персонажа, голыми руками расправившегося с волком, а милосердие и внимание героя к беззащитному животному – раненной овце.

Можно сделать вывод: антитеза волки/овцы, столь важная для басенных или сказочных повествований²⁶, внешне сохраняет свое значение и в пасторальном романе XVII – XVIII в., однако коль скоро романная коллизия оказывается в обоих случаях, хотя и по-разному, менее аллегоризированной и прямолинейно назидательной, тяготеет либо к историзации фавулы (д'Юрфе), либо к ее натурализации (Флориан), поскольку главная сюжетная линия связана с перипетиями любовного чувства – с их драматическим либо идиллическим развитием, то эта антитеза, составляющая фон повествования, словно бы ускользает от внимания большинства читателей, становится практически невидимой.

¹ См. материалы сб.: Человек. Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Современный человек: движение к пасторали? М.: ИНИОН РАН, 2011.

² Не приводя длинный список работ по этой теме сошлюсь лишь на одну относительно недавнюю статью: Rousseau Chr. Hommes et animaux dans les contes de fées du XVII siècle // Cahiers du dix-septième. An Interdisciplinary Journal. Société nord-américaine pour la littérature française du dix-septième siècle. 2014. Vol. XV. N 2. P. 103–120.

³ См.: Пахсарьян Н.Т. XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000. Учебное пособие / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 40–69.

⁴ «Если существует история Романа не только как литературного жанра, но как способа переживать и оформлять жизнь, то «Астрея» в этой истории является ключевым произведением, поворотным моментом: это узкий проход, через который все древнее выливается или же вливается во все новое» (Женнетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т.1. М., 1998. С. 133)

⁵ Lopez D. «Peut-être d'autres héros / M'auraient acquis moins de gloire»: du statut des animaux dans la poésie du XVII siècle // L'animal au XVII siècle : actes de la 1^{ère} Journée d'études, 21 novembre 2001 du Centre de recherches sur le XVII siècle européen, 1600 – 1700, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III. Günter Narr Verlag, 2003. 198 p. P. 39 -72. P. 45.

⁶ «La Brébis et le Loup suivent cette harmonie / L'un sans aucun peur, l'autre sans tyrannie» // Tristan l'Hermitte. La Lyre. P.: J.-P. Chauveau – Genève: Droz, 1977. P. 51.

⁷ Lopez D. Op. cit. P. 41.

⁸ Ibid. P. 41.

⁹ Ж. Женетт верно замечает, что описания Форе «преодолевают условности традиционного аркадизма» (Genette G. Figures. P.: Seuil, 1966. P. 109–122. P. 111). О том, что д'Юрфе описывает в своем романе, по существу, реальный район Франции, пишет М. Шайу (Chaillou M. Le sentiment géographique. P.: Gallimard, 1976. 185 p. P. 74).

¹⁰ Matzat W Tradition et invention dans l'Astrée d'Honoré d'Urfé // Dix-septième siècle. 2002. Vol.2. N 215. P. 199–207. P. 200.

¹¹ Genette G. Le serpent dans la bergerie // Genette G. Figures. P.: Seuil, 1966. P. 109–122.

¹² Bonafous N. Etudes sur l'Astrée. P.: F. Didot, 1846. 282 p. P. 200.

¹³ d'Urfé H. Epitres morales. 1620. P. 546.

¹⁴ Henein E. Pleins feux sur L'Astrée. URL : https://astrée.tufts.edu/_analyse/feux.html

¹⁵ См. об этом: Molinier A., Molinier-Meyer N. Les loups et l'homme en France / / Revue d'histoire moderne et contemporaine. 1981. Т. 28. N 2. P. 225–245; Fabre E. Le loup dans son milieu en Provence qu XVII siècle. Essai d'interprétation de la naissance lupine // Histoire et mesure. 2010. Т. XXV. N 2. P. 95–120.

¹⁶ Между тем идиллия «предполагает некую безмятежную патриархальность, замкнутость «тихих событий» в семейном кругу, единение простого человека, живущего в сельской местности, с его природным окружением» Пахсарьян Н.Т. Варианты идиллического во французской прозаической пасторали XVIII века // Пастораль. Идиллия. Утопия. М.: Альфа, 2002. С. 50–58. С. 51.

¹⁷ Niderst A. La pastorale au XVIII siècle, Théorie et pratique // Cahiers de l'AIEF. 1987. N 39. P. 97–108. P. 107.

¹⁸ Fontenelle B. de. Poésies pastorales. P.: Michel Gueront, 1688. 282 p. P. 159.

¹⁹ «Если можно поместить в иное, нежели деревенская местность, пространство сцену спокойной жизни, занятой исключительно любовью, так, чтобы в него не входили ни овцы, ни ягнята, думаю, это было бы неплохо» (Ibid.).

²⁰ Сервантес М. де. Галагея. М.: Правда, 1961. 392 с. С. 48.

²¹ Florian J.-P. de. Galatée, roman pastoral imité de Cervantes // J.-P.-C. de Florian. Œuvres. P.: Didot l'aîné, 1789. 152 p. P. 79.

²² «Возрожденческая гармония – принцип более богатый и сложный, чем традиционно понимаемая идилличность» (Чеснокова Т.Г. Шекспир и пасторальная традиция английского Возрождения. М.: Диалог-МГУ; МАКС Пресс, 2000. 215 с. С. 17).

²³ France A Le chevalier de Florian // France A. La vie littéraire. P.: Calmann-Lévy, 1921. P. 188–201. P. 192.

²⁴ Перевод мой – Н. П.

²⁵ Florian J.-P. Galatée. Op.cit. P. 114–115.

²⁶ См. например басню Лафонтена «Волки и овцы» или басню Флориана «Король и два пастуха».

О басенном подтексте анекдота
об одном частном визите

Напомним анекдот, включенный А.С. Пушкиным в его «Table-Talk»:

Никто так не умел сердить Сумарокова, как Барков. Сумароков очень уважал Баркова как ученого и острого критика и всегда требовал его мнения касательно своих сочинений. Барков, который обыкновенно его не баловал, пришел однажды к Сумарокову: «Сумароков великий человек, Сумароков первый русский стихотворец!» – сказал он ему. Обрадованный Сумароков велел тотчас подать ему водки, а Баркову только того и хотелось. Он напился пьян. Выходя, сказал он ему: «Александр Петрович, я тебе солгал: первый-то русский стихотворец – я, второй Ломоносов, а ты только что третий». Сумароков чуть его не зарезал.

(Пушкин, 12, 170)

Как известно, анекдот этот Пушкин не выдумал, а лишь зафиксировал один из его вариантов; ср. в «Пантеоне российских авторов» (1802) Карамзина заметку об И. С. Баркове:

Перевел Горациевы сатиры и Федровы басни, но более прославился собственными замысловатыми и шуточными стихотворениями, которые хотя и никогда не были напечатаны, но редкому неизвестны. Он есть русский Скаррон и любил одни карикатуры. Рассказывают, что на вопрос Сумарокова: «Кто лучший поэт в России?» *студент* Барков имел смелость отвечать ему: «Первый – Ломоносов, а второй – я!» У всякого свой талант: Барков родился, конечно, с дарованием; но должно заметить, что сей род остроумия не ведет к той славе, которая бывает целию и наградою истинного поэта

(Карамзин, 7, 279)

Кажется, до сих пор не отмечалось, что анекдот, пересказанный Пушкиным, построен по модели классической басни о вороне и лисице, которую многократно переводили на русский язык, в т.ч. герои этого анекдота, причем Сумароков дважды (Барков 1872, 203; Сумароков, 7, 100, 240-241). В самом деле: Барков, движимый чувством жадности, притворно хвалит Сумарокова, уподобляясь басенной лисице и, как и последняя, без труда достигает своей цели и обретает искомое. Неожиданная развязка анекдо-

тического сюжета, однако, не соответствует развязке басенного: обману- тый лъстецом Сумароков «чуть его не зарезал». Отсутствует в переводах Сумарокова и Баркова и тема финальной откровенности лъстеца, кото- рый, получив желаемое, сбрасывает маску и заявляет о своем подлинном отношении к тому, кого только что хвалил. Нет этой темы и в переводе Крылова (1807, первая публикация: Крылов 1808).

Однако это недостающее звено, позволяющее уверенно соединить пушкинский текст с басенным контекстом, без труда обнаруживается в четырех других версиях.

В. К. Трелиаковский, «Ворон и лисица»: «Ворон похвалой надмен, мня себе пристойну, / Начал, сколько можно громче, кракать и кричать, / Чтоб похвал последню получить себе печать: / Но тем самым из его носа растворена / Выпал на-землю тот сыр. Лиска ободрена / Оною корыстью, говорит тому на смех: / «Всем ты добр, мой Ворон; только ты без сердца мех» (Трелиаковский 1752, 192-193).

М. М. Херасков, «Ворона и Лисица»: «Ворона впрямь, возгордась, свой голод позабыла / И, песню затянув, сыр наземь упустила. / Лисица, сыр схватя, не думала плясать, / Но стала хохотать, / Потом сказала ей: «Впредь ты будь умняе / И знай, что твоего нет голоса гнусняе» (Херасков 1756, 566).

Д. И. Хвостов, «Ворона и сыр, притча» (1802): «Ворона глупая от радости мечтала, / Что вправду Тоди стала, / И пасть разинула. Упал кусок, / Который подхватя коварная лисица / Сказала напрямки: «Не верь хвале сестрица; / Ворону хвалит мир, / Когда у ней случится сыр» (Хвостов 1816, 7).

А. П. Бенитцкий, «Лисица и Ворона: Басня»: «И впрямь я чаю так! (подумала ворона) / Когда по голосу дается здесь корона, / Дай запою! – и тут, чтоб голос показать / Открыла пасть она, как надобно певиче, / А сыр – и полетел под дерево к лисице. / Лиса его тотчас без всех обиняков / Присвоила себе и лапою накрыла, / Вороне ж идучи оттоле говорила: / «Не слушая, дура, впредь лъстецов, / И помни, что ласкатель вечно / Живет на счет того, / Кто слушает его. / Прощай, благодарю тебя за сыр сердечно» (Бенитцкий 1809, 397-398).

Итак, зафиксированный Пушкиным анекдот переводит восходящий к глубокой древности басенный сюжет, взятый в его полной версии, в план литературной жизни и «дополняет» его неожиданной развязкой, выдвигающей тему мести лъстецу. В сущности, он создает текст, соотносит кото- рый с историко-литературным контекстом читателю, знающему русскую поэзию на уровне наиболее известных авторов, совсем нетрудно, а вместе с тем нетрудно уловить и общий характер пушкинской шутки: жизнь иногда богаче самой признанной басни с ее «вечной» моралью, особенно если в дело вступает один из самых пылких и не стесняющийся действовать ее сочинителей.

В самом деле, отчего бы обманутому лъстецом не попытаться рас- правиться с ним? Сумароков, бросающийся с ножом на Баркова, реализо- вал (почти) эту возможность, практически дезавуируя «неотменяемый» басенный сюжет с вечно и безоговорочно побеждающим лъстеце, а пото- му анекдот о Сумарокове и Баркове был признан достойным для включе- ния в отнюдь не безразмерный «Table-talk». Это отчасти напоминает заметку Пушкина об историческом «подтексте» «Графа Нулина»:

В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая «Лукрецию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреция пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те
(Пушкин, 11, 188)

Теперь напомним о тех особенностях не столько литературной, сколько социальной репутации Крылова, которые связаны с интересующим нас басенным сюжетом.

В книге Генриха Йозефа Кенига (1790-1869) говорилось о Крылове:

70
Характер Крылова, подобно произведениям его, также очень оригинален. В молодости своей он проживал много, а в случае недостатка в деньгах он имел благодетеля в одном графе-пите, известном в России своими нелепыми стихотворениями. Граф этот издавал неизданные его сочинения, печатал их на свой счет, скупал их, если они оставались неразобранными. Только граф этот любил читать свои произведения и был недоволен, если не было слушателей. Крылов умел пользоваться этою слабостию графа: он долго и терпеливо выслушивал поэта, который также сочинял басни, как умел; оканчивалось тем, что у довольного собою графа он выпрашивал в займы денег, и таким образом, вместо назидания, извлекал из басен его денежную пользу. Можно сказать, что Крылов в этом случае разыгрывал роль лисицы, что в известной басне его у вороне с сыром во рту: он графа-ворону упрашивал спеть что-нибудь, и сей – каждый раз ронял золотой сыр свой.

(Кениг 1862, 68)

Разумеется, этот пассаж, не просто содержащий недостоверные сведения, но и путающий Крылова с Хвостовым (как известно, последний скупал, но именно собственные нераспроданные сочинения), не остался без внимания знатоков. В. Ф. Кеневич, приведя версию Кенига, тут же ее оспорил:

К такому рассказу, ничем не подтверждающемуся, Кенигу, вероятно, подал повод следующий анекдот, рассказанный Бантышом-Каменским, со слов Дмитрия Ивановича Языкова, слышавшего его от самого Крылова: «Однажды пришел к последнему приятель его Ок. и уговорил Крылова отправиться вместе к гр. Хвостову. Посещение их чрезвычайно обрадовало неутомимого стихотворца. “Садитесь, господа”, сказал он в кабинете: “я прочту вам новое свое произведение”. “Нет, не сядем”, отвечал Ок. “пока не ссудишь ты меня двумястами рублями”. – Хвостов отговаривался. – “Прощай”, сказал Ок. с досадою, и пригласил Крылова последовать его

примеру. – “Останьтесь, послушайте!” сказал хозяин еще с большим неудовольствием: “право не будете раскayаться”. – “Дай двести рублей», продолжал Ок.: “останемся”. – “Дам, но послушайте напередь”. – “Нет, брат, не проведешь: дай двести рублей, а там читай, сколько тебе будет угодно”. – “И вы останетесь у меня, будете слушать?” – “Останемся и будем слушать”. – Деньги отсчитаны, гости уселись у окна, близ двери, хозяин начал чтение с жаром, свойственным поэту. Долго продолжалось оно. Выведенный из терпения Ок. сказал на ухо Крылову: “Уйдем, право, нет сил!” – Крылов советовал дожидаться конца. Ок. удалился потихоньку, потом Крылов; но последний, вышедши, остановился за дверью, ожидая развязки. – “Не правда ли, друзья”, произнес наконец стихотворец, прервав свое чтение, “что это стих гениальный!” и не слыша ответа, оглянулся, вскрикнув с сердцем: “Ах, проклятые, они ушли!” Тогда Крылов бросился бежать, не оглядываясь назад» (Библ.<иотека> для Чт.<ения> 1845, т. 69, отд. III, стр. 11). Очень может быть, что Кёнигу был не точно передан этот рассказ, и он приписал Крылову поступок его приятеля, в котором также нельзя видеть сходства со вкрадчивою Лисицею

(Кеневич 1868, 19-20; то же: Кеневич 1878, 19-20)

Не рассматриваем здесь вопрос о роли Н.А. Мельгунова (1804-1867), беседы с которым, как известно, были основным источником познаний Кенига в области истории русской литературной жизни: нам вряд ли удастся выяснить, кто и что именно напутал – Мельгунова неверно информировали, ему или Кенигу изменила память и т.д. Мы привели выдержку из Кенига не потому, что ему удалось верно отразить реальность, а потому, что выдержка эта отражает какие-то разговоры, пусть и граничившие со сплетнями, о Крылове.

Вместе с тем мы позволим себе напомнить один текст из не столь уж обширного корпуса воспоминаний о Крылове, который, в отличие от приведенного Кеневичем, вполне позволяет ассоциировать Крылова с лисицей из переложенной им эзоповой басни. Это довольно известный (вероятно, в силу своей грубости) анекдот, изложенный кн. П.А. Вяземским:

Хотя па водах и запрещено заниматься делами, но все не худо иметь всегда при себе в кармане *нужные бумаги*. Эта глупость напоминает мне анекдот Крылова, им самим мне рассказанный. Он гулял или, вероятнее, сидел на лавочке в Летнем саду. Вдруг... его. Он в карман, а бумаги нет. Есть где укрыться, а нет, чем... На его счастье, видит он в аллее приближающегося к нему графа Хвостова. Крылов к нему кидается: «Здравствуйте, граф. Нет ли у вас чего новенького?» – «Есть, вот сейчас прислали мне из типографии вновь отпечатанное мое стихотворение», – и дает ему листок. «Не скупитесь, граф, и дайте мне два-три экземпляра». Обрадованный такою неожиданной жадностью, Хвостов исполняет его просьбу, и Крылов с своею добычею спешит за своим делом (Вяземский, 10, 46-47)

Итак, Крылов здесь, пусть и побуждаемый к действию физиологической потребностью, так сказать обратной той, что испытывала басенная лисица, выступает именно в ее роли, несмотря на то, что не льстит, а лишь обнаруживает интерес к творчеству Хвостова. Этого, однако, оказывается вполне достаточно для того чтобы Хвостов не только удивился, но обрадовался – и вручил ему искомое, не догадываясь, что оно послужит отнюдь не делу упрочения его славы.

На фоне сдержанного Хвостова, которого литературное сообщество или, по крайней мере, пушкинский кружок (едва ли не наиболее энергично – Пушкин и Вяземский), подвергает осмеянию, яростная решимость третируемого Барковым Сумарокова расправиться с ним выглядела особенно выразительной, а вместе с тем напоминала о специфической героике борьбы за места на российском Парнасе, присущей восемнадцатому столетию и утраченной позднее. Анекдот из «Table-talk», включенный в соответствующий контекст «хвостовианы», оказывался яркой антитезой стилю поведения беззащитного бездарного графа. Но само наличие этой альтернативы отнюдь не означало, что Пушкин испытал что-то вроде сочувствия к последнему: и Хвостов, и Барков давно получили права гражданства в пространстве «перевернутого мира» русской литературной жизни (см. об этом: Ивинский 2019, 30-38), а эпизод с участием пылкого Сумарокова лишь дополнял сложившуюся картину.

Литература

Барков 1872 – Барков И.С. Сочинения и переводы: 1762-1764 г.: С биографическим очерком автора. СПб., 1872.

Бенитцкий 1809 – Б.<енитцкий А.П.> Лисица и Ворона. Басня // Цветник. 1809. № 3. С. 395-398.

Вяземский – Вяземский П.А. Полн. собр. соч.: Т. 1–12. СПб., 1878–1896.

Ивинский 2019 – Ивинский Д.П. Пушкин и его время. М., 2019.

Карамзин – Карамзин Н.М. Соч. Т. 1-9. СПб., 1834-1835.

Кеневич 1868 – Кеневич В.Ф. Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. СПб., 1868.

Кеневич 1878 – Кеневич В.Ф. Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. Второе издание, с приложением материалов для биографии И.А. Крылова. СПб., 1868.

Кениг 1862 – Очерки русской литературы. Перевод сочинения Кенига: «Literarische Bilder aus Russland». СПб., 1862.

Крылов 1808 – Крылов И.А. Ворона и Лисица // Драматический вестник. 1808. Ч. 1. № 2. С. 16.

Пушкин – Пушкин <А.С.> Полн. собр. соч. / Ред. комитет: Максим Горький и др.; Зав. редакцией В.Д. Бонч-Бруевич. Т. 1–16. <М.; Л.> 1937–1939 (Академия наук СССР).

Сумароков – Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе, покойного Действительного Статского Советника, Ордена Св. Анны Кавалера и Лейпцигского Ученого Собрания Члена, Александра Петровича Сумарокова: Собраны и изданы, в удовольствие Любителей Российской Учености

Николаем Новиковым, Членом Вольного Российского Собрания при Императорском Московском Университете. Ч. 1–10. В Москве, 1781–1782.

Третьяковский 1752 – Третьяковский В.К. Сочинения и переводы как стихами так и прозою. Т. 1-2. В Санкт Петербурге, 1752.

Херасков 1756 – Х.<ерасков> М.<М.> Притчи // Ежемесячные сочинения. 1756. Июнь. С. 563-566.

Хвостов 1816 – Избранные притчи, из лучших сочинителей, стихами. Графа Дмитрия Хвостова. СПб., 1816.

XVIII Аркан Таро:

МЕЖДУ ВОЛКОМ И СОБАКОЙ В СУМЕРКАХ

Каждая колода карт Таро, в своей символике (если не в дизайне) следующая одному из четырех классических канонов (Висконти-Сфорца, Марсель, Уэйт или Кроули) всегда содержит в себе некий небольшой бестиарий. А XVIII Аркан, карта Луны – самая «зоо-насыщенная» из всех двадцати двух Старших Арканов.

Пейзаж этой карты традиционно показывает нам пустошь, дикую местность, заброшенную территорию, где высятся две постройки – башни, пирамиды, руины Древних, обелиски, дольмены... Обычно изображен водоем – колодец/болото/пруд/изгиб бухты, где обитает краб/рак. А от водоема по пустоши вьется тропка между постройками, и с обеих сторон ее охраняют еще двое животных, принадлежащие к семейству псовых.

Впервые они появляются на Аркане Луны в Марсельском Таро, в XVII в. (рис. 1). Сохранились версии этой колоды работы различных печатников, и потому окраска зверей может быть разной. Но всегда левый зверь и правый зверь покрашены неодинаково. Да и графически они очевидно различаются. Потому принято считать, что это собака и волк (а кто на Марсельской Луне волк, а кто пес – тут мнения есть разные).

То же различие показывают и даже подчеркивают и более распространенные сейчас колоды рубежа XIX-XX веков, например, Луна Райдер-Уэйта или Луна Папюса (рис. 2, 3). На этих картах видно, что у одного зверя острые стоячие уши, вольно свисающий пушистый хвост – это, очевидно, волк. Уши висят, а хвост задран крючком или бубликом – конечно, это собака. Дальнейшие дизайнерские старания эту разницу усугубляют (рис. 4; здесь представлены для наглядности три современные версии карт, реально их намного больше). На этих картах уже волка с собакой никак не спутать.

Как всякий элемент графики любого Аркана в Таро (тарологи именуют это глифами), эти лунные звери несут на себе огромную символическую нагрузку.

Самый поверхностный слой толкования: Луна – время ночное или сумеречное, глухая полночь или самый темный час перед рассветом, как раз тот момент, когда «собаки от волка не отличить». И путник, которого темнота и неверный лунный свет застали на пустоши, на плохо различимой тропе в топкой местности, должен на всякий случай опасаться встреченного зверя, не терять бдительности. Но с другой стороны, волк несет в себе очевидную угрозу, а собака может вывести скитальца к жилью. Потому что волк дик и страшен, а собака приручена и одомашнена. С такой

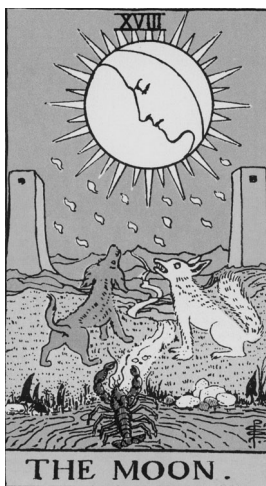


Рис. 1-3.



Рис. 4

точки зрения, выпавшая карта призывает внимательнее вглядываться в сумрак, в какой бы сфере человеческой жизни он ни сгустился.

Это значение расширяется на любые отношения человека. Пара собака-волк часто толкуется как «ложные друзья», которые на самом деле «тайные враги» – выглядят как верные псы, а на самом деле «волки позорные». В лунном свете, в неясной ситуации взаимоотношений у человека и его окружения в «собаке» может проснуться исконная дикость: ты ее доверчиво и дружелюбно гладишь, а она вдруг укусит. И наоборот, очевидный враг – волк – может оказаться носителем благородства, присущего сильному вольному зверю, особенно если он сыт. Но карта советует луч-



Рис. 5-7

ше вообще не доверять никому, напоминает о исконной дикой природе любых псовых; а также и о возможной двойственности природы человеческой, о том, что тонок налет культуры и воспитания-«приручения», а под ним всегда скрывается звериное начало: «человек человеку – волк».

Более глубокое изучение карты открывает еще один смысловой слой. Поскольку эти звери зоологически близкородственны между собой, а по способу существования в природе противоположны, этот факт порождает огромное поле противопоставлений. Собака – друг человека, а волк, как ни корми, все в лес смотрит. Важно: на карте Луны (что редкость для Старших Арканов) нет человеческой фигуры. Потому на каком-то уровне толкования можно считать, что все изображенное находится и происходит у человека внутри. Луна в толковательных значениях – не только ночь и сумеречное время суток, это сумерки человеческой души, помрачение трезвого ума, опьянение, сон, визионерский транс, состояние, когда властвуют подсознательные образы и процессы. Человек потерялся в своих грезах и иллюзиях. И тогда собака может означать осознаваемую, привычную, прирученную часть человеческой психики, послушную командам разума. А волк – «дикую», стихийную сторону человеческой природы, звериные инстинкты, животные страсти. Луна ставит обе стороны в ситуацию, когда каждый зверь видит в зеркале Луны другую, изнаночную сторону своей природы. «Волк и собака – две стороны человеческой души, волк и собака близки друг другу, почти одинаковы, но вместе с тем друг другу противоположны. Собака – эмблема смирения, ибо она свою волю совершенно уничтожает перед волей человека. Волк – эмблема активной борьбы, непримиримой и гордой... Соединенные вместе, они враждуют друг с другом, ненавидят друг друга и страдают»¹. И потому оба зверя в тоске воют на Луну, что нарисовано на любой версии этой карты. Человеческая душа, сбившая с пути в сумраке XVIII Аркана, страдает и томится.

Еще более мистично и страшно описывает этот знаменитый окулль-

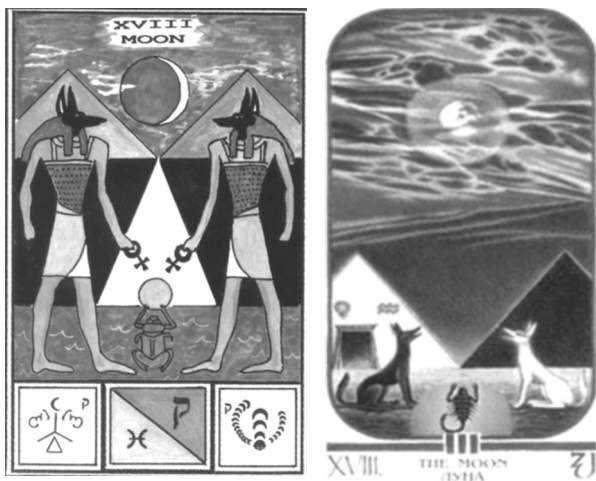


Рис. 8-9

тист Папюс в «Цыганском Таро»: «вхождение духа в материю является столь великим падением, что все стовариваются, чтобы увеличить его. Подневольные духи (пес), дикие лярвы (волк)... вот кто подстерегает душу...»².

Современный таролог-исследователь Хайо Банцхаф напоминает, что оба зверя символизируют (поскольку в ситуации лунного Аркана здравый

смысл вообще крепко спит) инстинктивную часть нашей сущности, но пес – это безопасные, полезные, помогающие инстинкты, а волк – опасные и угрожающие³. По крайней мере, собакой мы можем управлять, волк же неукротим и сам может подчинить нас, вызывая страх.

От первоначальной волчьей сути, скрытой внутри любой собаки, никуда не деться. В попытке «приручить» дикого зверя, унифицировать

противоположность двух сторон природы, создаются все новые варианты Аркана. Есть версии карты, где отличить собаку от волка затруднительно. Изображают и просто двух собак (рис. 5), и двух псов со спиной, сидящих на цепи и в ошейниках (рис. 6), и волка вместе с собакой типа немецкой овчарки (рис. 7). Но тут возникает еще одна довольно опасная тема – беглая и одичавшая «бывшая» собака гораздо страшнее обычного волка, она уже вспомнила свою исконную дикую природу и еще не забыла жизнь при человеке, а потому его не боится. (Известно, что стаи бродячих собак, образованные вторым-третьим поколением выброшенных на улицу домашних зверей – сущий бич крупных городов, особенно лесопарков, промзон и заброшенных территорий.) В таком случае карта предостерегает от потакания любым инстинктам, призывает к настороженности – мелькнувшая в су-



Рис. 10

мерках четверолапая зубастая тень всегда опасна.

Луна к тому же традиционно считается «женской» и ведьмовской картой. Полная Луна, Селена, Диана-Охотница, владеет свирепыми псами, которые слушаются – но только ее. И темную ипостась Луны – Гекату – сопровождают на ночных перекрестках черные собаки. Вроде бы Гекатины псы – не волки, а хозяйские твари, но горе тому, кто станет их жертвой, о чем предупреждают нас самые древние мифы.

Сумерки – это зона между светом и тьмой, между явью и марью, даже между жизнью и смертью. И в нашем Аркане обычно максимально проявлена тема теневой области, рубежа между мирами, страж которого – адский пес Цербер, что страшнее любого волка. А также в Таро очень популярен образ шакала (или шакалоголового человека) Анубиса, особенно в колодах «египетской» линии (рис. 8, 9; опять же подчеркивая двойственность, шакалов изображают белыми и черными, «полнолуныными» и «новолунными», хотя в природе шакал цвета грязи). Шакал в природной роли – некая «средняя» тварь между волком и собакой. Но по-

жиратель падали, обитающий между пустыней и окраинными городскими помойками, одновременно могучий бог, проводник между миром живых и мертвых. (Интересно, что святой Христофор-псоглавец тоже служил у брода через некую реку – символ рубежа меж мирами; по сути, христианский святой выполняет ту же «работу», что египетский бог. На самой известной иконе в Кремле Ростова Великого (рис. 10) Христофор и выглядит как близкий родственник Анубиса. А нимб святого на этой иконе развернут так, что Христофор как бы задрал морду и воет – конечно, на Луну).

Многочисленных оборотней, вервольфов-волколаков, пришедших из языческих времен в культуру нью-эйджа, тоже, естественно, приютил XVIII Аркан (рис. 11). По поверьям, именно в лунном свете такие персонажи только и способны обернуться из человека в зверя и обратно.

Интересен обратный эффект, взгляд, направленный из зеркала в реальность. Карта Луны, выпавшая в раскладе на любую тему, лишает ситуацию определенности, заставляет человека сомневаться в следующем шаге, делает все непредсказуемым. Весьма противоречивы практические результаты попыток гибридизации волков и собак для служебных целей, а такие попытки время от времени предпринимаются кинологами разных стран. Белый Клык, описанный Джеком Лондоном, был помесью хаски и полярного волка, этот зверь в романе обладал истинно собачей преданно-

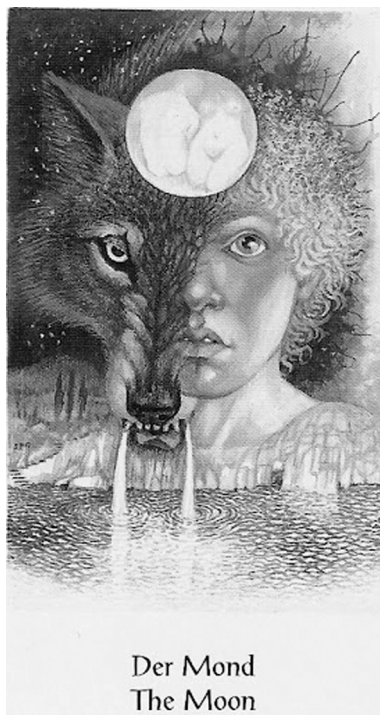


Рис. 11

стью хозяину и истинно волчьей хваткой в столкновении с его врагами. А вот реальные волкособы пока что кинологических надежд не оправдывают. У метисов собак и волков то проявляется волчья настороженность при контакте с человеком, оборачивающаяся трусостью; то немотивированная агрессия, затрудняющая дрессировку и выработку служебных свойств. По крайней мере, современная популяция пермских волкособов и московских шакалаек (согласно открытым источникам) весьма невелика, а эксперименты по разведению ведутся с осторожностью. Породные линии таких псов крайне неустойчивы, общие результаты сомнительны. Как и будет с любым действием, затеваемым в свете хозяйки XVIII Аркана.

¹ Шмаков В. Великие Арканы Таро. М., 2007.

² Папюс. Абсолютный ключ к оккультной науке. М., 2014.

³ Банцхаф Х. Таро и путешествие героя. М., 2002.

Солнце и Луна в бестиарной символике русской культуры

Солнце и Луна являются одними из важнейших символов в мировой культуре. В своём сочетании они означают единство и круговорот времени и в этом контексте могут соотноситься с днём и ночью. Такое сопоставление рождает противоположность, определённым образом отражаемую и в символическом аспекте. Можно сказать, что смена дня и ночи, Солнца и Луны на небосводе отражают единство и борьбу этих противоположностей, а вместе символизируют вечность времени, представляя собой единое целое. Обратимся к тому, каким образом в соллярно-лунарной символике воплощается бестиарный код культуры, в том числе и применительно к отечественному материалу.

80 Традиционная бестиарная символика солнца связана с образом коня. Конь, запряжённый в колесницу, символизирует движение, в данном случае движение солнца по небосводу (при этом само солнце может представляться в виде колеса)¹. Этот образ известен уже в архаических культурах, одно из его известных материальных воплощений – солнечная повозка из Трудхольма, датируемая бронзовым веком (экспонируется в Национальном музее в Копенгагене). Здесь на колёсах установлены конь и солнечный диск, который он везёт. В античной мифологии широко известен образ солнечной колесницы, которой управляют Гелиос или Аполлон. Количество коней может достигать четырёх, что соответствует четырём временам года или четырём отрезкам суток. При этом кони солнечной колесницы белые, что символизирует свет как таковой. Колесницы или кони ночных божеств (или персонификаций Ночи и Луны) встречаются реже (вообще Ночь и Тьма в мифологиях зачастую первичны по отношению к Свету и Дню). Если же и солнечные (дневные), и ночные божества передвигаются на конях, то кони различаются мастью. Кони ночных божеств могут быть тёмными.

Так, коня Дага, древнескандинавской персонификации дня, звали Скинфакси, букв. «сияющая грива», в то время, как коня его матери Нотт – Хримфакси («грива, покрытая инеем»).

В русской народной сказке «Василиса Прекрасная» три всадника



Колесница из Трудхольма



Колесница Аполлона.
Фрагмент картины «Царство
Флоры» Н. Пуссена, 1631 г.

символизируют времена суток и солнце: белый всадник на белом коне – день, красный всадник на красном коне – солнце, черный всадник на черном коне – ночь². Все они являются слугами Бабы

Яги. Белый, черный и красный составляют также триаду мифологических цветов, наиболее древних в культуре. Итак, день и ночь могут обозначаться одинаковыми животными, но контрастно разного цвета (белого и чёрного) – в этом ясно воплощается принцип единства противоположностей, составляющих течение времени.

В качестве таковых животных могут выступать не только кони. В фольклорно-мифологических представлениях известны две мыши, белая и черная, находящиеся у корней мирового древа, в изобразительном аспекте символика дня и ночи может быть представлена двумя собаками разного цвета. Таковы черная и белая собаки под часами на композиции «Триумф времени» (входящей в цикл других триумфов, столь популярных в искус-

81



«Триумф Времени» Якопо дель Селлайо, 1480-1485 гг.

стве Ренессанса благодаря поэме Петрарки) флорентийского художника Якопо дель Селлайо (1485–1490 гг. Музей Бандини во Фьезоле).

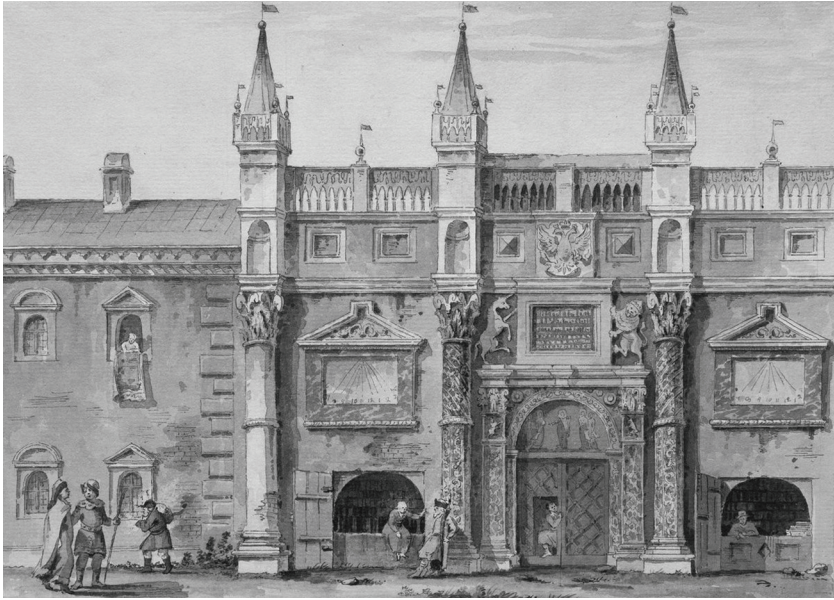
Помимо пары одинаковых животных Солнце и Луна могут символизироваться бестиарными знаками Зодиака. В астрологии считалось, что Солнце управляет знаком Льва, а Луна – знаком Рака. Соответствующие символы изображались на колёсах их колесниц (как и колесниц других планет). Так, колесницу Солнца везли кони и Лев помещался на её заднем колесе, а колесницу Луны – Девы, и на ее колесе изображался Рак. Таковы, к примеру, колесницы светил на иллюстрациях к венецианскому изданию «Poeticon Astronomicon» Гигина (1482 г.) и других астрономических трактатов. Сопряжение Солнца со Львом объясняется как золотистым цветом льва, так и его царственным статусом (соотносимым с царственными функциями Солнца, ср. образ Царя, Правителя как Солнца).

По-видимому, другой символической парой к образу Льва-Солнца может выступать Единорог, символ девственности и чистоты (ср. сопряжение Луны с образами девушек). Это сопоставление/противопоставление могло символизировать и мужское и женское начала. Бинарность символики отчётливо видна в эмблематической композиции «Лев и Единорог». Эта парность жищного зверя и копытного находит свои истоки в фольклоре, где противопоставляются лев и бык, которые вступают в единоборство (лев побеждает). Ср. известный мотив первой части индийской «Панчатантры». Соотнесенность льва с копытным животным может находить визуальные воплощения в разных вариантах бестиарных образов. Так, в коллекции Британского музея хранится древнеегипетский т.н. «Сатирический папирус» (позднее Новое царство, ок. 1500 – 1200 гг. до н.э.), на котором изображены лев и антилопа, играющие в настольную игру сет-нет³. Здесь противостояние образно передано через ситуацию игры, но сама по себе парность животных показательна.

Для русской традиции символическим источником сочетания льва и единорога, по-видимому, выступал текст Псалтири (21, 22: «Спаси меня от пасти льва и от рогов единорогов...»), а противопоставление льва и единорога и их борьба нашли отражение в «Голубиной книге» (два зверя борются между собой за главенство и побеждает лев).

Однако для нас наиболее существенным представляется возможная символизация через эмблематическую пару лев и единорог солнца и луны. Как кажется, такая символизация в русской средневековой культуре прослеживается. Примерами этому могут служить изображения льва и единорога в декоре архитектурных сооружений времён Московского царства – в целом ряде случаев, причём совершенно очевидных и выставленных на всеобщее обозрение, они сопрягаются или с часами или с иными символами времени и небесной сферы⁴.

Так, фигуры этих животных представлены в белокаменном декоре Спасской башни Московского кремля (в настоящее время они заменены иными фигурами, менее определёнными). Их появление связывается с деятельностью Христофора Галовея (1620-е гг.), создателя башенных часов. Показательно, что львы и единороги составляют декоративный ярус декора, как бы обрамляющий циферблаты часов снизу. Над самими же часами расположены фигуры павлинов с раскрытыми хвостами, символизирующими, по-видимому, звёздное небо. Фигуры единорога и льва венчали и наверхие Столовой палаты царского Коломенского дворца. По описаниям дворца, эти фигуры из белого железа были расположены по



Московский Печатный двор. Рисунок неизвестного художника круга Дж. Кваренги.
Конец 1790-х гг.

бокам глобуса, на котором сидел орёл. Правда, почти на всех изображениях Коломенского дворца присутствуют два льва, но не вполне ясно, насколько сами эти изображения (довольно поздние) аутентичны XVII веку. Крыша Столовой палаты была лазоревого цвета. Секретарь посольства Священной Римской Империи в 1675 г. отмечал на потолке палаты изображения небесных светил, звёзд, знаков зодиака, даже путей планет и т.п. – иными словами, зала представляла собой своего рода средневековый планетарий. Наконец, единорог и лев помещались и на фасаде здания Московского Печатного двора (1640-е гг.), в создании которого участвовал и Х. Галовей. Фигуры животных были расположены с двух сторон двуглавого орла и сопровождалась двумя солнечными часами, предназначенными, очевидно, для определения летнего и зимнего времени. На одном из прапоров конца XVII в., хранящемся в собрании Эрмитажа, лев и единорог изображены в противоборстве, с солнцем и луной над ними (солнце над львом, луна над единорогом) и двуглавым орлом. На некоторых знамёнах эмблемы льва и единорога сопровождаются звёздами.

Эти примеры показывают, что лев и единорог, чьи образы могли быть сочетаемы с часами, глобусом, символами или изображениями звёзд и иной календарно-астрономической символикой, в определённых случаях, действительно, могли обозначать Солнце и Луну и выступать в качестве обобщённого символа времени и вечности. Хотя, конечно, это не означает, что такое их понимание было абсолютным (как известно, средневековая символика отличалась полисемантической и амбивалентностью). По-видимому, как символ вечности противостоящие лев и единорог перешли с декора здания Московского Печатного двора на средники переплётов книг,



Лев и единорог на здании Историко-Архивного института. Современное состояние.

там издаваемых (лев и единорог там нередко изображались по сторонам дерева – ср. символу Мирового древа), а также и на другие предметы письма и книжности, например, на чернильницы. В этом качестве в создание текстов и книг мог вкладываться неявный подспудный

смысл неподвластности времени, деятельности ради вечности, вневременного характера книжного дела и книжного знания.

В случае солярно-лунарной семантики кажется очевидной и цветовая палитра символов. Лев, подобно солнцу, изображался золотым, единорог, подобно луне, – белым, серебряным (такие сочетания хорошо известны в средневековом европейском искусстве – ср. известную серию шпалер конца XV в. «Дама с единорогом» из парижского Музея Клуни; есть они и в декоративно-прикладном искусстве Московской Руси – см. декор передней луки арчака царского седла третьей четверти XVII в. из собрания Оружейной палаты). Соотнесённость рогатого животного с лунной могла определяться и самой формой Луны в виде месяца с рогами.

Ещё одна бестиарная пара дня и ночи опосредованно прослеживается в русском изобразительном искусстве конца XIX в. в рамках т.н. «русского стиля». Речь идёт об известной картине В.М. Васнецова «Сирин и Алконост. Песнь радости и печали» (1896 г., ГТГ)⁵. Безусловно, при создании этого полотна Виктор Михайлович опирался на народную традицию об этих мифических райских птицах, которая воплотилась, в частности, в русских лубках XVII–XVIII веков. Однако там не наблюдалось столь яркого противопоставления (и одновременно соположения) этих образов. Фольклорно-мифологическая символика обрела в картине Васнецова новое звучание.

Сирин и Алконост сидят на ветвях, по сторонам дерева, яблони (по народным поверьям, эти птицы прилетают на Яблочный спас), символизирующего также Райское древо и в этом качестве соотносимое с Мировым древом – символом мироздания. Светлый Алконост радуется, а чёрный Сирин плачет. Налицо бинарная оппозиция света и тьмы, радости и печали, смеха и плача, левого и правого (Сирин расположен слева от зрителя, Алконост – справа), верха и низа (голова Алконоста поднята вверх, Сирина – опущена вниз) и т.п. Однако в качестве фона картины выступает красное небо – небо зари – утренней или вечерней. Здесь художник оставляет возможность двоякого толкования, и поэтому заря может выступать знаком как печали и увядания (вечерняя), так и радости и возрождения (утренняя). Эта деталь даёт возможность трактовать образы Сирина и Алконоста и как символы ночи и дня, всё того же единства времени, кото-



В. М. Васнецов «Сирин и Алконост, песнь радости и печали», 1896 г.

рое могло воплощаться и в иных bestiарных «ипостасях».

А.А. Блок, написавший по мотивам картины стихотворение, особо отметил «багровые зарницы», сменившие бирюзу небес (он ощутил тревожную атмосферу полотна и верно почувствовал ощущение вечернего заката или грядущего рассвета), но по своему идентифицировал Сирина и Алконоста, решив, что птица печали – это Алконост, а птица радости – Сирин. Ещё одна немаловажная деталь, касающаяся этой картины – венцы на головах обеих птиц. Голову Сирина увенчивает диадема, которая поразительным образом напоминает т.н. «диадему сарматской царицы» из клада кургана Хохлач в Новочеркасске, который был обнаружен в 1864 г. и хранится в Эрмитаже (Васнецов, как известно, с огромным вниманием относился к историческим деталям). Голову Алконоста украшает венец, по форме напоминающий традиционный русский кокошник с расходящимися «лучами» – своего рода символ солнца. Таким образом, печальный, тёмный Сирин становится отсылкой к прошлому, а радостный, светлый Алконост – к настоящему и, возможно, будущему.

¹ Иванов Вяч Вс. Конь // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. М., 1991. С. 666; Он же. Солярные мифы // Там же. Т. 2. С. 462.

² Библиотека русского фольклора. Т. 2. Сказки. Кн. 1. М., 1988. С. 319, 321. Ср. рисунки И.Я. Билибина к этой сказке.

³ Caygill M. The British Museum. A-Z Companion. London, 2012. P. 59.

⁴ Подробнее см.: Пчелов Е.В. «Лев и Единорог» в русской культуре: К вопросу о семантике символов // Исследования по лингвистике и семиотике. Сборник статей к юбилею Вяч.Вс. Иванова. М., 2010. С. 426–435; Он же. Символика льва и единорога в период Московского царства // Коломенское. Материалы и исследования. Вып. 13. М., 2011. С. 163–175.

⁵ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Серия «Живопись XVIII–XX веков». Живопись второй половины XIX века. Т. 4. Кн. 1. М., 2001. С. 130. № 231.

Татьяна Гуревич (Литературный институт)

Рыба живая и мертвая
в «ихтиологических» мемуарах
Исаака Уолтона и Джона Дейви

And angling, too, that solitary vice,
Whatever Izaak Walton sings or says¹.

G. Byron

86

Под «ихтиологическими» мемуарами мы будем подразумевать произведения мемуарной литературы, посвященные как рыбалке, так и жизни рыб. Для рассмотрения мы взяли два английских произведения, посвященных ловле рыбы и искусству ужения. Первое – книга Исаака Уолтона (1593-1683) «Искусный рыболов, или Досуг созерцателя» (*The Compleat Angler*, год первой публикации – 1653), второе, возникшее как реплика на Исаака Уолтона – мемуары Джона Дейви (1790 – 1868) – «Рыболов и его друг: или рыболовецкие беседы или прогулки с удильщиком» (*The Angler and His Friend: Or, Piscatory Colloquies and Fishing Excursions*, 1855). Несмотря на то, что эти произведения отделяет два века, прослеживается живая беседа двух авторов. Книга Джона Дейви предстает своего рода ответом на книгу Исаака Уолтона, и оба текста вступают в особый диалог, проявляющийся на макро- и микроуровне.

У «Искусного рыболова» И. Уолтона существовало большое число текстов-предшественников, которые он использовал при написании своего труда. Во-первых, стоит отметить «Мастера игры» герцога Йоркского Эдуарда, кузена Генриха IV (XIV в.), труды Джулианы Бернерс (1388-1460), эссе о рыбалке Джерваса Маркхэма в книге «Развлечения принцев» (XVII в.), «Искусство ужения» Томаса Баркера (1651).

Несмотря на то, что «Искусный рыболов» многое заимствует из мировых источников (как английских, так и французских), произведение это является совершенно самостоятельным, более того, книга выходит на новый уровень по сравнению с предшественниками. Произведение привлекает и современных писателей, художников, режиссеров. Так, Ларс фон Триер назвал первую часть фильма «Нимфоманка» (2013) «Искусный рыболов» и использовал текст Уолтона в качестве первого лирического отступления в фильме.

Исаак Уолтон знаменит в английской литературе прежде всего тем, что становится родоначальником жанра биографии. Автор жизнеописа-

ний известных деятелей XVII века, в том числе биографий Джона Донна и дипломата Генри Уолтона, он создает не просто пособие по ловлению рыбы, а своего рода вымышленную биографию животных – рассказ об их жизни и смерти. Сам Уолтон отмечает в своей книге: «Далее позвольте мне сказать, что является наиболее полезной частью книги, а именно: о наблюдениях за природой, о повадках и периодах жизни рыб, а также о способах их ловли»². Эта линия – соотнесение жизней животного и растительного мира с жизнью известных личностей, в том числе деятелей литературы – позже появится в мемуаристике XIX века, где раскрытие биографии гения будет идти через приведение параллели из животного или растительного мира (здесь стоит отметить «Грасмирские и Альфоксенские дневники» Д. Вордсворт, «Воспоминания об Озерных поэтах» Томаса Де Квинси).

Книга «Искусный рыболов» поражает увлекательной манерой описания, наличием многочисленных анекдотов, интертекстуальных вкраплений и необыкновенно оригинальной для XVII века структурой. Такая открытость структуры, возможность соседства различных жанров и включения разнородных элементов демонстрировала политическую ситуацию в стране. Как замечает Д. Рэдклифф относительно «Искусного рыболова»: «... оно основано на ценностях толерантности и инклюзивности»³. В произведении «Уолтон помещает свою беседу об ужении и созерцании посреди широкого ряда литературных форм, присваивая их, противопоставляя их, трансформируя их»⁴.

Джон Дейви, родной брат известного британского химика и геолога Хамфри Дейви, был доктором и химиком-любителем. В 1812 году он открывает газ фосген, который будет использоваться в Первую мировую войну. В 1863 году он также выяснил, что яичная скорлупа содержит 8000 пор, через которые к зародышу поступает кислород. Книга Дж. Дейви «Рыболов и его друг» представляет собой одно из важнейших произведений мемуарной литературы XIX века, посвященных поэтам Озерной школы.

В первой трети XIX века наряду с жизнеописаниями гениев появляются попытки по составлению трудов по ихтиологии и орнитологии – конкретные описания жизни определенных видов животных. Так, У. Ярелл, охотник и рыболов, составляет «Историю британских рыб» (*The History of British Fishes*, 1836) и «Историю британских птиц» (*The History of British Birds* (англ.), 1839-1843), пользовавшихся огромной популярностью в Великобритании конца XIX – начала XX веков.

Как уже было сказано, обе книги – «Искусный рыболов» и «Рыболов и его друг» – вступают в активный диалог. Желание Дейви побеседовать с писателем XVII века вызывает сама особенность книги «Искусный рыболов» – ее внутренняя диалогичность, также проявляющаяся на разных уровнях.

Книга И. Уолтона поделена на две части. Первая часть – это текст самого Уолтона – «Искусный рыболов, или досуг созерцателя» (подзаголовок книги – «Беседа о рыбе и рыбалке, достойная внимания большинства рыболовов»). Вторая часть – «Ловля форели и хариуса в прозрачной воде» написана Чарльзом Коттоном (1630-1987) – поэтом, близким другом И. Уолтона, с которым они вместе ловили рыбу. Уолтон не был знатоком ловли рыбы нахлыстом, поэтому для более полного освещения вопросов рыбной ловли он привлек к написанию книги своего друга. Книга

при этом вышла под одним именем – Исаака Уолтона.

Произведение Уолтона – не типичное для своего времени по жанру и манере написания, особый образец дискурсивной практики XVII века. Так, Д. Рэдклифф пишет, что «известная беседа Исаака Уолтона об ужении и привязанности демонстрирует ценности включения и гетерогенности, нежели исключения и методической строгости»⁵. Здесь мы наблюдаем своеобразный диалог двух частей одной книги, которые имеют совершенно одинаковую параллельную структуру – беседу самого И. Уолтона с другом Ч. Коттоном (рыболова с рыболовом, писателя с поэтом). Каждая часть книги при этом содержит еще один уровень беседы – главных действующих героев. В первой части происходит разговор Пискатора (Рыбака), Ауцепса (Птицелова) и Венатора (охотника), во второй – Пискатора-младшего и Виатора (Путника).

Еще одним модусом диалогичности двух частей «Искусного рыболова» становится диалогичность паратекстуальных вкраплений, в данном случае – эпитафий. В обеих частях мы находим паратекст, который обеспечивает плавный переход от одного текста к другому. У И. Уолтона мы встречаемся с цитатой Евангелия от Иоанна: «Симон Петр сказал: я иду на рыбалку, и они сказали: мы тоже пойдем с тобой»⁶. Ч. Коттон в качестве эпитафии приводит цитату из Эразма Роттердамского: «Кто мне не верит, пусть попробует сам, и тогда станет к моим письменным опытам менее строг».

Все виды диалогичности построены на идее преемственности. В случае «беседы» И. Уолтона и Ч. Коттона – Исаак Уолтон передает эстафету знаний по части рыболовства своему ученику, Пискатор-старший поучает Пискатора-младшего. Интертекстуальные вкрапления тоже строятся на идее последования. Так, известно, что Эразм Роттердамский подготовил первое издание греческого оригинала Нового Завета с комментариями и положил начало критическому исследованию текста Священных писаний. Цитата в первой части принадлежит главной книге христиан, цитата во второй – тому, кто эту книгу исследовал.

Параллельная, симметричная структура и внутренняя диалогичность книги указывает на оригинальность биографии у И. Уолтона. Важно добавить, что при составлении биографий Донна и Уоттона он пользовался похожими приемами: «Частое использование Уолтоном симметричной структуры и его привязанности к параллели и антитезису в характеристике его субъектов свидетельствует о том, как сильно его повествования отклоняются от строгой хронологии – основных элементов биографического письма – и от современной нормы линейного развития»⁷. Отсутствие линейности в повествовании и игру со временем мы также наблюдаем в «Искусном рыболове»: «Уолтон обычно вовсе забывает о правдоподобию и полагает, что во время беседы, которая в действительности занимает несколько минут, Рыболов ловит голавля, он и его ученик идут в пивную, а рыба готовится и съедается»⁸.

Первая часть «Искусного рыболова» имеет большое количество отсылок к Новому Завету. Так, в книге постоянно фигурирует число двенадцать – число месяцев и видов наживки, соотносимое с числом апостолов и легионами ангелов. Если евангельское значение ловления рыбы имело смысл, что для «уловления» каждой души необходимы свои методы, свой подход, то в случае Уолтона мы имеем дело с демегафоризацией – для рыбы каждого месяца нужна своя наживка, приготовленная особым обра-

зом: «...несмотря на известное мнение, будто при ловле форели на мушку удильщик должен подготовить двенадцать разных мушек для двенадцати месяцев года (тот, кто следует этим правилам, наверняка поймает рыбу, то есть будет так же благоразумен, как и тот, кто заготавливает сено в соответствии с календарем земледельца) я все же не уверен, что насекомые, которых мы видим ползающими по берегу или летающими над водой в какой-то из месяцев в этом году, будут теми же самыми, которые появятся в этом же месяце на следующий год, так как весна бывает и теплой, и холодной» (У, 10).

И. Уолтон напрямую ссылается на Евангелие, с одной стороны, напоминая нам о рыбаках-апостолах – ловцах человеческих душ: «...он обладал душой истинного рыболова, похожей на души первых христиан, которых вы так часто любите и приводите в пример» (У, 94). Уолтон говорит не совсем о высшем предназначении рыболовов – спасении человеческой души, этот смысл он оставляет Библии. Писатель, осуществив полную трансформацию библейского источника, представляет ловлю рыбы как момент вовлечения несведущего человека в какое-то дело. Слова Евангелия в этом случае теряют аллегорическое значение и приобретают весьма конкретный смысл: человек, умеющий удить рыбу, может вовлечь в свое занятие кого угодно (ср. слова в цитате из Евангелия в эпитафии – «...я иду на рыбалку, и они сказали: мы тоже пойдём с тобой»). В первой части мы встречаемся с беседами рыболова, птицелова и охотника, каждый из которых прославляет свой досуг, выступая с отдельной речью-панегириком рыбной ловле, охоте и ловле птиц соответственно. Побеждает, конечно же, рыболов, потому что искусством убеждения обладает только он. Рыболов, таким образом, оказывается единственным, кто способен перетянуть на свою сторону охотника и птицелова, доказательно аргументируя выбор своего занятия и его превосходство над другими с использованием цитат из Библии. Рыболов считает, что некоторые ветхозаветные персонажи, обозначаемые как пастухи, были на самом деле рыболовами, но они об этом не знали: «...можно сказать, что и Моисей, написавший «Книгу Иова», и пророк Амос, который был пастухом, оба были рыболовами, так как вы найдете в Ветхом Завете не менее двух упоминаний о рыболовных крючках, первый из них упоминает смиренный Моисей, друг Бога, а второй – смиренный пророк Амос» (У, 38-39). То есть по сути любого охотника, птицелова можно с легкостью сделать рыболовом. Несмотря на то, что «охотники смеются над рыболовами» (У, 14), рыболовы, в отличие от любителей псовой охоты и соколятников, бедны, как и апостолы, и ничто материальное их не может утянуть в греховную бездну: «Я проскакал за ними сотни миль и часто слышал, как «Нам – рыболовам – жаль этих бедных богатых людей, и мы никогда не поймем, в чем их счастье» (У, 14-15).

Появление рыбы, как правило, вызывает появление птицы. Если у И. Уолтона рыба и птичьё стоит в особой конфронтации (преимущество рыбьего над птичьим, сравнение рыбьего через птичьё), то у Дж. Дейви птицы оказываются помощниками рыб (птицы распространяют рыбью икру, цикл жизни рыбы сравнивается с циклом жизни птицы). Соседство рыб и птиц прекрасно объяснил Ж. Женетт в «Обратимом мире»: «Это постоянное соседство, разумеется, внушает мысль о самом близком соседстве. Действительно, полет и плавание представляются человеку идеалом легкого передвижения, счастливым сном, в какой-то мере чудом»⁹.

У И. Уолтона рыбы куда более уникальны, нежели птицы и животные. У Пискатора сравнение рыб происходит через животных и птиц, но никак не наоборот: «...он [лосось], как орел, отбрасывающий свой старый клюв, сбрасывает старую кожу» (У, 110); «другие рыбы нерестятся чаще, подобно голубям» (У, 119); «у окуня бычья спина» (У, 144); «окунь растопыривает плавники, как индюк» (У, 145); «он [угорь] размножается как некоторые черви, крысы, мыши» (У, 149); «усачи ходят стаями, как овцы» (У, 156); «...[усач] роет дно и копается в песке, как боров» (У, 157); «...[гольян] становится пятнистым, как пантера» (У, 185); «...гольян, голец и бычок прячутся в иле, как угорь, или в других неизвестных нам местах, так же как кукушка, ласточка и другие птицы полугода» (У, 187); «...[форель] начинает рыгаться в камнях, как вепрь» (У, 302). Цитата из Евангелия в эпиграфе, конечно, должна была настроить читателя на более серьезный лад, но применение приема демегафоризации, сравнение одного животного через другое и дальнейшие отсылки к Библии, в частности, к Ветхому Завету, начинают создавать юмористическое поле произведения.

Интересно, что пародия на сравнение ловления человеческой души и рыбы встречается у Томаса Де Квинси (1785-1853), современника Джона Дейви, автора «Воспоминаний об Озерных поэтах» (*Recollections of Lake Poets*, 1834-1839). В мемуарном очерке «Сэмюэл Кольридж» он рассказывает о человеке, который якобы приехал ловить форель, а при этом похитил молодую девушку, загубив ее душу. Тут нет и намека на спасение души, а, наоборот, возможность погубить невинную душу, прикрывшись рыбной ловлей: «Сюда, однако, в недобрый для покоя сего малого братства пастухов час, добрался жестокий грабитель из Кезика. Поручением его было наблюдать или участвовать в ловле форели, куда в Деруэнтуотере (озеро Кезика) нет никакой форели, плодящейся лишь в глубоких водах, как Уэндермир, Краммок, Баттермир и Конистон – и никогда на мелководье. Но какой бы ни была его первоначальная цель, она была поспешно поглощена другой, куда более интересной. Дочь дома, прекрасная юная дама восемнадцати лет, работавшая официанткой»¹⁰.

Евангельское понимание ловли рыбы И. Уолтон сначала превращает в обычное действие, а потом переводит в новый модус, сопоставляя ловлю рыбы с процессом написания поэзии. Не случайно в конце второй части книги, после многочисленных описаний привычек рыб, приводятся стихотворения друзей Уолтона «Свободные стихи, адресованные мистери Уолтону». Это не только хвалебные стихи мастеру рыбной ловли, но и своего рода доказательство того, что ужение на выходе дает не только улов, но и произведения творчества («ловись, стихотворение, большое и маленькое»). Преимущества рыбной ловли у И. Уолтона проистекают из соотносимости рыболовства с поэзией. Рыболов – это больше, чем охотник или соколятник потому, что он способен к творчеству: «...если человек не рожден творцом, то он не рожден и рыболовом» (У, 10); «Ведь ужение подобно поэзии – рыболовом, как и поэтом, нужно родиться» (У, 27). Если сначала он говорил о том, чтобы пойти ловить рыбу, то потом он советует заниматься творчеством, будто бы призывая: «Пойдемте со мной. Я научу вас писать стихи». И ученик его, Чарльз Коттон, развивая идеи своего учителя, как раз становится поэтом. Во второй части мы уже знакомимся с Чарльзом Коттоном – поэтом, переводчиком с французского, который научился ловить рыбу и писать стихи: «...кто мне не верит, пусть попробует сам». Здесь деятельность поэта можно соотносить с деятельностью автора

цитаты к второй части – цитаты из Эразма Роттердамского. В случае деятельности Эразма мы также имеем дело со своеобразным «ловлением» – улавливанием смыслов уже хорошо известного обществу текста, возможности говорить о том, о чем раньше говорили как о привычном.

Еще одним из интересных замечаний является указание на подходящее время для рыбалки: «...ведь если он настоящий рыбак, он никогда не идет на рыбалку при восточном ветре» (У, 10). Как полагает автор, настоящий рыбак в это время будет сидеть и читать книгу. Восточный ветер считается самым неблагоприятным для рыбной ловли. Так, с описанием восточного ветра мы встречаемся у Дж. Конрада в «Зеркале морей», где он говорит о его «дьявольской хитрости», «упрямой, сухой и бесстрастной жестокости», указывая на то, что этот ветер «заставляет сердце страдать и выпускает в него дурные предчувствия»¹¹. В случае поэта восточный ветер может быть сравним с моментами творческого зстоя, когда он может отвлечься, погрузившись в чтение. Уолтон говорит о том, что настоящий поэт не будет поддаваться унынию, а найдет в такие периоды занятие, достойное поэта, например, общение с его любимыми книгами. У английской детской писательницы Памэлы Треверс (1899-1996) Мэри Поппинс также появляется при восточном ветре – как знак перемены в самый тяжелый период. В книге есть описание встречи главной героини с продавцом рыбы и мясником: «Продавец рыбы в отличие от мясника был длинный и тощий: анфаса, казалось, у него совсем нет, только фланги. Вид у него был такой унылый, как будто он вот-вот заплачет»¹². Несмотря на грустный вид продавца рыбы, в отличие от продавца мяса, симпатия автора все же на стороне первого. Можно заметить, что английская литература последующих веков начинает выстраивать дальнейшую параллель: сравнение не только ловцов рыбы и дичи, но и тех, кто их продает.

Обе части «Искусного рыбака» имитируют биографии рыб – рассказы о жизни и смерти рыб. Строение книги следующее: название, эпиграф, посвящение, предисловие, двадцать одна глава, посвященная разным рыбам (форель, хариус, линь, карп и т. д.), стихи о рыбах и рыбакова. Важно заметить, что сама структура «рыбных» жизнеописаний будет сходна со структурой галереи литературных портретов XIX века – например, у Дж. Гилфиллана и У. Мэггина. Более того, сходство усиливается помещением И. Уолтоном «портретов» рыб в своей коллекции: «В случае Уолтона, однако, эти живописные аналогии частично интригуют, потому что усиливают наше ощущение приостановленного или подвешенного движения в его повествованиях и его тенденцию фокусироваться на нескольких центральных изображениях портретируемого субъекта»¹³. М. Свонн указывает на причастность «Искусного рыбака» к ранней культуре коллекционирования и называет произведение «работой, которая фундаментально сформирована процессом коллекционирования»¹⁴. Возможно, именно поэтому книга привлекла внимание Джона Дейви – писателя-мемуариста XIX века. Но если в случае «Искусного рыбака» мы имели дело с писателем (Уолтоном), поэтом (Коттон), то сейчас перед нами труд естествоиспытателя, рыбакова, перенимающего опыт литератора, пробующего себя в мемуарной литературе и литературном мастерстве.

Процесс ловления рыбы у Джона Дейви полностью теряет аллегорическое значение. Если у Исаака Уолтона ужение сопоставлялось с написанием стихов, то у Дейви – это ловля рыбы как таковая, не больше и не

меньше. Сам текст «Рыболова и его друга» начинается с цитаты из «Искусного рыболова» Исаака Уолтона (которая, кстати, встречается не во всех изданиях и идет в области дополнительного текста): «Помните, что ум и изобретение человечества были дарованы для других целей, нежели обманывать глупых рыб; и каким бы восхитительным ни казалось ужение, оно перестает быть невинным, когда используется в других целях, нежели чем отдых»¹⁵. Ловление рыбы – это возможность перемещения из одного региона Англии в другой и знакомство с поэтами, проживающими в определенной местности, в частности, с поэтами Озерного края. Дейви, пишущий о поэтах Озерного края, понимает рыбалку как возможность поговорить о Кольридже, Вордсворте и Саути. Ловля рыбы – лишь дополнительная возможность узнать о поэтах, но никак не стать поэтом. У Джона Дейви весь животный мир – птицы, звери и рыбы – не вмешивается в творческий процесс. Животное выступает исключительно объектом описания – средством, а не целью.

В «Рыболове и его друге» происходит диалог между Рыболовом (Пискатором) и его другом (Амикусом), оформленный в четырнадцать бесед (colloqui). Рыболов желает научить друга ужению, но его попытки обречены на провал. Все прогулки-перемещения происходят по местам, связанным с местом жизни поэтов-лейкистов. Ловля рыбы становится совершенно обычной ловлей рыбы, описания жизни рыб и процесса ловления отличаются точностью и натуралистичностью. Здесь переход поэзии и к размышлениям о ней тоже происходит в процессе рыбной ловли, но осуществляется как бы в результате «перепрыгивания» – мы начинаем ловить рыбу и узнаем о поэтах. Самому рыболову быть в душе поэтом необязательно, он уже не поэт, да и научить своего друга он ничему не может. Ловление рыбы – это не процесс творчества, а буквально ловля самих поэтов. Более того, не возникает споров по поводу важности и исключительности рыбной ловли по сравнению с охотой и ловлей птиц, важными могут быть лишь занятия, связанные с интеллектуальным трудом, что подтверждает сам Пискатор: «Здесь спуска такое-то время скука неизбежна, если у человека нет, как говорится, «внутренних ресурсов», если он не может найти себе занятия, причем хорошего домашнего занятия, какие предлагают наука или литература. Даже деревенские жители могут здесь утомиться: рыбалка так безразлична, стрельба птиц еще хуже, а охота – почти фарс или неподъемный труд»¹⁶ (Д, 220). Поскольку функция рыбалки отпадает, бессмысленным оказывается спор о превосходстве рыб над другой живностью.

Если у И. Уолтона птицы и животные выступали неким вспомогательным материалом для описания жизни рыб (в основном, для сравнений), то Дейви необходимы все компоненты животного мира для воссоздания природной реальности. Несмотря на то, что основной акцент в произведении должен быть сделан на рыбах, Дейви не представляет рыбе сообщество чем-то элитарным и исключительным. Когда он пишет об уединенной местности, он сообщает, что для создания общей атмосферы необходимо наличие всех «животных» составляющих – «одинокой кукушки», «блеяния овец и ягнят», «пронзительного крика ястреба», «карканья пролетающего ворона» (Д, 38).

Если говорить о жизни и смерти рыбы, то у И. Уолтона идет речь об искусственном убийстве рыбы, тогда как у Дж. Дейви – об искусственном ее выращивании. Дейви погружает читателя в научное исследование, ког-

да упоминает о температурном режиме, питании и других условиях, необходимых для выращивания и разведения рыб.

У И. Уолтона мы находим параллель понятий духовной жизни, духовной смерти в сопоставлении с жизнью и смертью рыбы. В «Искусном рыболове» происходит некоторое условное «огрубление» того, что мы имеем в Новом Завете. Так, в главе «Наблюдение за линем и как его ловить» мы встречаемся со следующей характеристикой линя: «...линь – это рыбий врач, особенно для щуки, ведь щука, будучи больной и раненой, излечивается прикосновением к линю» (У, 142). Здесь возникает прямая ассоциация с Евангелием от Матфея, где рассказывается о болящей женщине, которая двенадцать лет страдала кровотечением и, прикоснувшись к хитону Христа, исцелилась и уверовала. У Уолтона мы встречаем упоминание о том, как от этого волшебного линя исцелялись иудеи, но пространственная плоскость «рыба-человек» в некотором смысле не работает. Исааку Уолтону приятнее выстраивать именно тот континуум, где взаимодействует животное с животным, рыба с рыбой. Примечательным является описание самого линя: «Между тем линь – несмотря на то, что он выделяет природный бальзам для лечения как самого себя, так и других рыб – любит кормиться в очень грязной тине» (У, 142). Здесь мы можем сопоставить рыбу с духовно чистым человеком. Сравним со словами апостола Павла: «Для чистых все чисто; а для оскверненных и неверных нет ничего чистого, но осквернены и ум их и совесть»¹⁷ или Паисия Святоторца: «Чистых если в болото бросить, они останутся чистыми, как солнечные лучи, которые, на что бы ни упали, остаются светлы и чисты»¹⁸. И вот как раз линь, брошенный в болото, начинает выступать как прообраз Христа, и выражается все это слишком прямолинейно, проводится смелая параллель с Евхаристией: «При этом я уверен, что ест он с удовольствием, и несомненно, что вы тоже получите удовольствие, когда будете есть его самого» (У, 142). Даже самая хищная рыба – щука, становится приличной рыбой в общении с линем: «...она [щука] не относится к своему «врачу», как волк, воздерживаясь от нападения на него [линя] даже тогда, когда очень голодна» (У, 142). Здесь Уолтон аллегорически рассказывает о моменте исправления грешника, падшего человека, через пример подавления животных инстинктов у животного. Рыба в случае подавления таких инстинктов начинает вести себя «по-человечески». Не случайно в конце книги помещено стихотворение Генри Уоттона о похожести рыбы и человека: «Фореель и так, как человек, // Опасностью пренебрегая, // Спешит кузнечика схватить, // Совсем крючка не замечая» (У, 208).

Литература всегда сталкивалась с проблемой присутствия животного (в частности, рыбьего) в человеке. Так, Тринкуло, когда видит Калибана, произносит: «Это что такое? Человек или рыба? Мертвое или живое? Рыба. Пахнет рыбой. Так и несет старой, тухлой рыбой. Так, вроде не очень свежей трески. Странная рыба! Вот бы показать эту рыбу в Англии, – был я там как-то, – хоть нарисованную показать, и то не осталось бы ни одного ротозея, что бы не дал за это серебряной монетки. Там бы это чудовище из меня человека сделало! (...) А ноги у него – как у человека, и плавники – вроде рук»¹⁹. Почему-то именно наличие рыбьего в человеке делает его чудовищем. Вероятной причиной этого становится то, что рыба – одно из существ, среда обитания которых полностью отличается от образа жизни человека. Если звери и птицы живут на суше и могут ходить по земле, то рыба живет в совершенно отличной среде, без которой ее

существование невозможно. В литературе часто прослеживается мотив освобождения, избавления человека от рыбьего – смерть рыбной ипостаси и рождение человека. Наличие или искусственное внедрение рыбьего в человеческое неизбежно вызывает ненависть к человеку. Калибан, у которого сохранились какие-то внешние признаки рыбы, ненавидит людей. С развитием этого мотива мы встречаемся в произведениях XX века, например, во французском романе-фельетоне «Человек, который может жить в воде» Жана де Ла Ира, где главный герой иезуит Фульбер, мечтающий о власти над миром, пересаживает маленькому Гиктанеру жабры молодой акулы и внушает ненависть к людям. С похожей историей нас знакомит роман А. Беляева «Человек-амфибия» (1927), основанный на романе Жана де Ла Ира.

Смерть рыбы у Исаака Уолтона может произойти в результате нескольких процессов, инициируемых как животными, так и людьми. Цепочки смерти следующие:

1 Убийство, инициируемое животными

1. Убийство рыбы рыбой, птицы птицей, животным животного

94

Здесь можно привести многочисленные примеры: бабочки поедают бабочек (У, 82), щука поедает свое потомство (У, 117), головастики убивают щуку «из злобы» (У, 128), окунь нападает на других окуней (У, 144), форель поедает плотвицу (У, 300).

Цепочка эта связана непосредственно с моментом грехопадения. Процесс, запущенный грехопадением человека, заставляет животное вне своей воли вести себя, как человек, а именно – вписываться в нездоровую пищевую цепочку. Здесь можно привести слова одного из рыбаков шекспировского «Перикла»: «Рыбы в море поступают как люди на земле: большие поедают малых»²⁰.

Когда животные перестали сосуществовать мирно, они начали убивать друг друга, причем животные начали уничтожать представителей своего вида, как об этом написал современник Уолтона Дж. Мильтон: «Средь неживой природы разожглось // Неистовство, но дочь Греха – Вражда, // Посредством Злобы, вскоре привела // Смерть к бессловесным тварям. Зверь восстал // На зверя, птицы кинулись на птиц, // И рыбы ополчились против рыб. // Отвергли все растительную снедь // И начали друг друга пожирать. // Пред Человеком твари с этих пор // С почтеньем не стояли, но стремглав // Бежали прочь, не то ему вослед // Косились яростно»²¹.

Одним из важных моментов здесь стоит отметить потерю авторитета человека в глазах животных. После грехопадения возникает возможность того, что и животное начнет забавляться над человеком. Ведь человек, со всеми своими трюками (по искусству ужения, изготовления рыбных мушек), возможно, больше развлекает рыбу. И рыба иногда, наигравшись с человеком, уходит от него. Исаак Уолтон напрямую ссылается на Монтеня: «Как говорит гениальный Монтень, когда мы с моей кошкой развлекаемся глупыми трюками, играя с подвязкой, можно ли точно сказать, кто кого развлекает – моя кошка меня или я – мою кошку?» (У, 15) У Монтеня в «Опытах», в частности, есть как раз размышления о том, как

возможно, уже находясь в непоправимой ситуации, жить хотя бы подобно тому, как это было в раю. Такие моменты неприятия движения истребления и желание человеческими силами как бы сбросить мир до заводских настроек. Монтень пишет, что если раньше рыб покупали, чтобы отпустить, то теперь убивают одних животных, чтобы убить других: «Я никогда не держу у себя пойманных животных и всегда отпускаю их на свободу. Пифагор покупал у рыбаков рыб, а у птицеловов – птиц, чтобы сделать то же самое»²².

Исаак Уолтон говорит о большей сообразительности животного мира. Рыба, например, может поиграть – может клонуть, а может не клонуть. А человек ловит, подстраиваясь под обстоятельства, под каждый месяц придумывая новую наживку, учитывает время года, движение ветра.

2. Убийство рыбой животного

Цепочка смерти не ограничивается убийством лишь себе подобных. Убийство рыбой животного при всем ужасе у Исаака Уолтона имеет некую юмористическую составляющую – несоразмерность съедающего и съедаемого. Здесь можно привести следующие примеры: щука ест лягушек (У, 118), гуси в желудке щуки, собака в желудке щуки (У, 118).

3. Убийство животного рыбой

Убийство животного рыбой выглядит не менее комично. Здесь мы имеем дело с несоразмерностью нападающего и жертвы: мул вылавливает щуку (У, 117), на щуку нападает лягушка (У, 120).

II Убийство, инициируемое людьми

Убийство, инициируемое людьми – это непосредственно рыбная ловля, которая также происходит разными способами.

1. Ловля рыбы обыкновенная

Так, например, происходит ловля линия на хлеб.

2. Ловля рыбы на рыбу (смерть рыбы, влекущая смерть другой рыбы)

К этим способам можно отнести ловля рыбы на живую плотвицу, ловля щуки на пескарика (У, 139).

3. Ловля рыбы на мушку

Сам процесс изготовления мушки необычайно интересен. Здесь мы имеем дело с изготовлением мушки из волосяного покрова каких-то других животных (например, перо белой утки, шерсть черного спаниеля, подшерсток беличьего хвоста, мех собаки, подшерсток лисенка, усы черного кога и др.) для имитации мертво-живого насекомого, в результате чего мы получаем мертвую рыбу. Одним из материалов для приготовления мушки становится мех неродившихся телят, в этом случае смерть рыбы косвенно возникает из-за нераскрывшейся жизни.

4. Уничтожение животных, которые могут уничтожать рыбу

Здесь мы также имеем дело с двойной цепочкой убийства. Более того, уничтожение одного животного при помощи другого животного непременно будет влечь другую смерть: «Пискатор. Выдры уничтожают так много рыбы! Венатор. А как же лисы? Разве вы не хотели бы уничтожить и всех лис? От них, несомненно, вреда не меньше» (У, 13).

За человеком признается право охотиться за тем животным, за которым ему положено: «Однако у бедной рыбы достаточно врагов и кроме бессердечных рыбаков – это выдры, о которых я уже говорил, а также бакланы, выпи, скопы, чайки, цапли, зимородки, лебеди, утки, водяные крысы, и со всеми этими врагами всякий честный человек должен бороться, но я лично это делать отказываюсь» (У, 50). Рыбак не может охотиться ни на что, кроме рыбы.

При уничтожении выдр, которые сокращают количество рыб, приходится использовать еще одно животное – собак оттерхаундов. Получается, что при осуществлении убийства рыбы в преступление вовлекается весь животный мир. Даже само название собаки уже содержит два названия животных (*otter* – выдра, *hound* – гончая). Помимо этого Рыболов еще задается вопросом: «Любезный охотник, позвольте мне задать вам каверзный вопрос: выдра – это животное или рыба?» (У, 46) То есть выдра, в свою очередь, становится полуживотным-полурыбой.

96

Таким образом, мы получаем довольно странную цепочку убийства: во главе ее стоит человек, управляющий животным – оттерхаундом (в названии которого есть два животных, одного из которых он убивает), далее идет выдра (полурыба-полуживотное – по мнению рыболовов, убивающее рыбу) и сама рыба – главная цель изобретательного, искусного рыболова. Для того чтобы правильно убивать рыбу, человек также должен проводить ряд экспериментов с убийством рыбы: «Ловите на них до тех пор, пока не поймаете рыбу и, запустив пальцы в ее жабры, не вырвете глотку, не разрежете ее и не исследуете, какими мушками рыба кормится сегодня» (У, 267)

Интересно добавить также то, что в литературе XX века также найдется отражение новая цепочка убийства, которая идет дальше убийства животных, а именно – «уничтожение» людей, которые уничтожают рыбу, то есть охота на браконьеров. Здесь достаточно вспомнить «Рассказы рыбацкого патруля» Джека Лондона (1905).

О рождении рыбы у Исаака Уолтона говорится намного меньше, чем о смерти. Случаи рождения описываются нестандартные – рождение угря из разлагающегося тела старого угря (У, 150),

Что касается Джона Дейви, то у него смерть и рождение рыбы – это обыкновенный жизненный цикл. Если рыбная ловля не больше чем развлечение, то и вкладывать в это большее не стоит. Конечная точка – это ее приготовление. В отличие от Исаака Уолтона, в «Искусная рыболове» даются довольно точные рецепты приготовления рыбы (угря, карпа), практически как в кулинарной книге, процесс приготовления описан как эксперимент естествоиспытателя: «Эта перемена есть эффект приготовления – процесса запекания, посредством которого животная сущность, хрящевая часть кости, стала почти желатиновой»²³.

Что касается Джона Дейви, вопрос о превосходстве рыбака над охот-

ником и птицеловом он считает решенным. Нет и возвеличивания рыбы, которая может разрешить себе ловиться на тот же крючок: «Случай был такой. Он ловил рыбу в Дербишире, в Латкине – этой реке, прославленной Исааком Уолтоном благодаря лучшей форели в Англии. Он поймал одну размером с селедку, меньше положенного размера по правилам ловли в этой местности. Выгаскивая крючок, что он совершал поспешно, он оторвал часть верхней челюсти. Рыба, поскольку он не мог ее держать, отправилась обратно в реку. Возвратившись час спустя, он закинул удочку снова в том же месте, подцепил рыбу и, выгасив ее на берег, обнаружил, что эта была полностью идентична предыдущей, за исключением половины оторванной челюсти. Что вы об этом думаете? Могли бы вы себе такое представить?» (Д, 12-13). И тут трудно понять, кто менее удачлив – рыбак или сама рыба. То есть идеальная личность рыбака и исключительность рыбы стоит под вопросом. С одной стороны, здесь рыба играет с человеком, с другой стороны, человек столь невезуч, что ловит ту же самую рыбу.

Нет не только выделения рыбы как особого класса животных, сами качества человека можно сравнить с рыбой. Так, человек так же быстро забывает боль, как и рыба: «Более того, что касается боли, даже в случае человека, – и мы можем предполагать, что это не меньше касается рыбы, – память о ней коротка. Как быстро забываются страдания после морской болезни! Как скоро мать забывает родовые муки! Будь по-другому, как мало снова пустилось бы вниз к великим глубинам! Как редко рожали бы во второй раз!» (Д, 17-18)

Если И. Уолтон выстраивает цепочки смертей, то Джон Дейви пытается провести «параллели жизни», происходящие в животном мире: «Мы можем сравнить появление подснежника и душистой фиалки с выхождением из икры нашей любимой рыбы, лососевых; следующих в цепочке цветов – с появлением головастика лягушки и тритона» (Д, 276). За разговорами беседующие забывают о самой рыбалке, беседа начинает походить на выдержки из научной статьи. Разговор сводится к описанию процессов, происходящих в живой природе – описанию, выполненному с точностью ученого, при этом указывается, что рыбу (как, наверное, и настоящих поэтов) «проще назвать и описать, нежели поймать» (Д, 323).

Таким образом, мы имеем дело с непревзойденным диалогом двух знаменитых людей – писателя XVII века и естествоиспытателя XIX века, ведущих активную и содержательную беседу о жизни и смерти рыб.

¹ «И рыбная ловля, тоже – тот одинокий порок, / Что бы там ни пел или говорил Исаак Уолтон» (Дж. Байрон, «Дон Жуан»).

² Уолтон, И. Искусный рыболов, или Досуг созерцателя [Текст] / И. Уолтон. – Издательские решения, 2016. – С. 8. Далее в тексте статьи ссылки на книгу И. Уолтона будут обозначаться как сокращение с указанием номера страницы, напр. (У, 8).

³ Radcliffe, D. H. “Study to be Quiet”: Genre and Politics in Izaak Walton’s “Compleat Angler” [Text] // English Literary Renaissance, Vol. 22, N 1 (WINTER 1992). – P. 97.

⁴ Ibid. P. 98.

- ⁵ Radcliffe, D. H. "Study to be Quiet": Genre and Politics in Izaak Walton's "Compleat Angler" [Text] // *English Literary Renaissance*, Vol. 22, N 1 (WINTER 1992). – P. 95.
- ⁶ Ин 21:3.
- ⁷ Wendorf, R. "Visible Rhetorick": Izaak Walton and Iconic Biography [Text] // *Modern Philology*, Vol. 82, N 3 (Feb., 1985). – P. 277.
- ⁸ Oliver, H. J. The Composition and Revisions of the "Compleat Angler" // *The Modern Language Review*, Vol. 42, N 3 (Jul., 1947). – P. 300.
- ⁹ Женетт, Ж. *Фигуры*. В 2-х тт. Том 1 [Текст] / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 59.
- ¹⁰ De Quincey, T. Samuel Taylor Coleridge [Text] / De Quincey T. // *Recollections of the Lake Poets* / ed. by E. Sackville-West. – London: The Chiltern Library, 1948. – P. 56. Зд. перевод мой – Т. А. Гуревич.
- ¹¹ Conrad, J. *Rulers of East and West* // *The Mirror of the Sea* [Text] / J. Conrad. – New York and London: Harper & Brothers Publishers, 1906. – P. 161-162.
- ¹² Трэверс, П. Мэри Поппинс [Текст] // Линдгрэн А. Малыш и Карлсон. Родари Д. Приключения Чиполлино. Трэверс П. Мэри Поппинс. Сэнт-Экзюпери А. де. Маленький принц: Сказочные повести [Текст] / П. Трэверс. – М.: Дет. лит., 1983. – С. 415.
- ¹³ Wendorf, R. "Visible Rhetorick": Izaak Walton and Iconic Biography [Text] // *Modern Philology*, Vol. 82, N 3 (Feb., 1985). – P. 270.
- ¹⁴ Swann, M. "The Compleat Angler" and the Early Modern Culture of Collecting [Text] // *English Literary Renaissance*, Vol. 37, N 1 (WINTER 2007). – P. 101.
- ¹⁵ Davy, J. *Angler in the district; or, Piscatory Colloquies and Fishing Excursions in Westmoreland and Cumberland* [Text] / J. Davy. – London: London, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1857. – P. II. Далее в тексте статьи ссылки на книгу Дж. Дейви будут обозначаться как сокращение с указанием номера страницы, напр. (Д, II).
- ¹⁶ Davy, J. *Angler in the district; or, Piscatory Colloquies and Fishing Excursions in Westmoreland and Cumberland* [Text] / J. Davy. – London: London, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1857. – P. 220.
- ¹⁷ Тит, 3:15-16
- ¹⁸ Паисий Святогорец. *Слова*. Т. 2. [Текст] / Паисий Святогорец. – М.: Святая гора, 2010. – С. 68.
- ¹⁹ Шекспир, У. *Буря* [Текст] // Полн. собр. соч. в 8 тт. – Т. 8. – М.: Искусство, 1960. – С. 164.
- ²⁰ Шекспир, У. *Перикл* [Текст] // Полн. собр. соч. в 8 тт. – Т. 7. – М.: Искусство, 1960. – С. 543.
- ²¹ Мильтон, Дж. *Потерянный рай*. Стихотворения. Самсон-борец [Текст] / Дж. Мильтон. – М.: Библиотека всемирной литературы, 1976. – С. 306.
- ²² Монтень, М. *Опыты*. В 2-х кн. [Текст] / М. Монтень. – Кн. 1. – Москва-Ленинград: Издательство Академии Наук СССР, 1960. – С. 123.
- ²³ Davy, J. *Angler in the district; or, Piscatory Colloquies and Fishing Excursions in Westmoreland and Cumberland* [Text] / J. Davy. – London: London, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1857. – P. 9-10.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Библия (книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета) [Текст] / М.: Российское библейское общество, 2008. – 1376 с.
2. Женетт, Ж. Фигуры. В 2-х тт. Том 1 [Текст] / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.
3. Мильтон, Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец [Текст] / Дж. Мильтон. – М.: Библиотека всемирной литературы, 1976. – 573 с.
4. Монтень, М. Опыты [Текст] / М. Монтень. – В 2-х кн. – Кн. 1. – Москва-Ленинград: Издательство Академии Наук СССР, 1960. – 652 с.
5. Паисий Святогорец. Слова. Т. 2. [Текст] / Паисий Святогорец. – М.: Святая гора, 2010. – 397 с.
6. Трэверс, П. Мэри Поппинс [Текст] // Линдгрэн А. Малыш и Карлсон. Родари Д. Приключения Чиполлино. Трэверс П. Мэри Поппинс. Сэнт-Экзюпери А. де. Маленький принц: Сказочные повести [Текст] / П. Трэверс. – М.: Дет. лит., 1983. – С. 373-534.
7. Уолтон, И. Искусный рыболов, или Досуг созерцателя [Текст] / И. Уолтон. – Издательские решения, 2016. – 322 с.
8. Шекспир, У. Буря [Текст] // Полн. собр. соч. в 8 тт. – Т. 8. – М.: Искусство, 1960. – С. 119-212.
9. Шекспир, У. Перикл [Текст] // Полн. собр. соч. в 8 тт. – Т. 7. – М.: Искусство, 1960. – С. 521-622.
10. Conrad, J. Rulers of East and West [Text] // The Mirror of the Sea [Text] / J. Conrad. – New York and London: Harper & Brothers Publishers, 1906. – P. 132-167.
11. Davy, J. Angler in the district; or, Piscatory Colloquies and Fishing Excursions in Westmoreland and Cumberland [Text] / J. Davy. – London: London, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1857. – 352 p.
12. De Quincey, T. Samuel Taylor Coleridge [Text] / De Quincey T. // Recollections of the Lake Poets / ed. by E. Sackville-West. – London: The Chiltern Library, 1948. – P. 19-102.
13. Oliver, H. J. The Composition and Revisions of the “Compleat Angler” // The Modern Language Review, Vol. 42, N 3 (Jul., 1947). – P. 295-313.
14. Radcliffe, D. H. “Study to be Quiet”: Genre and Politics in Izaak Walton’s “Compleat Angler” [Text] // English Literary Renaissance, Vol. 22, N 1 (WINTER 1992). – P. 95-111.
15. Swann, M. “The Compleat Angler” and the Early Modern Culture of Collecting [Text] // English Literary Renaissance, Vol. 37, N 1 (WINTER 2007). – P. 100-117.
16. Wendorf, R. “Visible Rhetorick”: Izaak Walton and Iconic Biography [Text] / Modern Philology, Vol. 82, N 3 (Feb., 1985). – P. 269-291.

Специфика поэтики антитез в «Новелле о беседе собак» Сервантеса

100

Сервантесу в целом чужды как поэтика антитез, так и бестиарный жанр. «Новелла о беседе собак» – единственная, где животные выведены не только как протагонисты, но и как рассказчики. Несмотря на невероятную популярность эмблематической анималистики, басенной и менипповой традиции в литературе XVI–XVII веков, никогда ни до, ни после Сервантеса не прибегает к зооморфной фантастике в чистом виде. Факт тем более удивительный, что трудно найти такой жанр литературы испанского Золотого века, который он не подверг бы изобретательному переосмыслению и рефлексии. Однако это вовсе не значит, что наследие Сервантеса не может рассматриваться в контексте зоопозитики¹. Более того, эта тема явно приобретает особую актуальность в современной сервантистике, и в сентябре 2018 года в Мадриде даже прошел международный конгресс «Сервантес и животные в литературе»².

Впрочем, «Беседа собак» исключительна и в других отношениях. Образуя единое целое с предшествующей новеллой «Обманная свадьба», которая выступает повествовательной рамой «Беседы», она сама выступает как рама по отношению ко всей книге и композиционно, и идеологически, и поэтологически. В ней в свернутом виде сведены сюжеты, темы и даже персонажи других новелл, что создает впечатление резюме создаваемого Сервантесом жанра. Более того, это также резюме и с точки зрения металитературной рефлексии: иронически-серьезному осмыслению здесь подвергаются не только жанровые модели новеллы и диалога (на что указывает само название – «Новелла и беседа»), но и пикарески, пасторали, комедии, басни, апофегмы, как и в целом природа поэзии/искусства в ее отношении к жизни/реальности³.

Если говорить об антитезе, понимаемой риторически – как резкое противопоставление, контраст, то Сервантес явно не уместается в современный ему контекст. Внимание к контрасту и светотени, соположение крайностей, игра оппозициями становится важнейшим принципом барочной эстетики, уже вполне утвердившей себя к первому десятилетию XVII века, когда была создана новелла (дата выхода новелл – 1613, сама же «Беседа» датируется в диапазоне от 1605 до 1610); и в поэзии (Гонгора, Кеведо), и в драме (Лопе де Вега), и в снискавшем невероятную популярность плутовском романе.

Палитра Сервантеса предпочитает контрасту игру тонов и полутонов. Он использует дихотомию, но лишь в качестве временной иллюзорной конструкции-трансформера, которую в любой момент повествования можно перестроить или достроить. Антитеза для него скорее искусно составленная ловушка, которая неизбежно обнаружит свою неполноту, ста-

нет перевертышем и обязательно включится в более широкое множество смыслов. Да и само название «Назидательные новеллы», по мнению некоторых критиков, звучит для испанского уха начала XVII века как соединение несоединимого – нечто вроде «поучительного вздора»⁴, хотя по сути является гораздо более сложным конструктом, раскрывающим свое глубинное значение не только в «Прологе к читателю», но и на протяжении всех 12 историй.

Эти ловушки расставлены уже в названии, которое в полном виде выглядит так: «Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza perros del hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la puerta del Campo, a quien comúnmente llaman los perros de Mahúdes» («Новелла и беседа, имевшая место между Сципионом и Бергансой, собаками госпиталя Воскресения Христова, находящегося в городе Вальядолиде, за Пуэрта-дель-Кампо, а собак этих обычно называют – собаки Маудеса»)⁵. Здесь видны как минимум три явные и одна неявная оппозиции. Первая – жанровая: новелла и диалог как две противоположности (диегезис и мимесис, слово повествовательное и риторическое, действие, отнесенное к прошлому и речевой акт, совершающийся в настоящем). Вторая – это имена протагонистов и собеседников Сципион (в переводе Б.А. Кржевского – Сипион) и Берганса. Они контрастируют как латинизированное, отсылающее к классическому и интеллектуальному контексту (Сципион) и романское, возможно, даже вульгарное: по одной из версий, имя Берганса – производное от *bergante* (плут, мошенник), по другой – аллюзия на португальскую фамилию Браганса, получившую в Испании пейоративную окраску, поскольку выходцы из Португалии, особенно в Севилье, считались евреями (кстати, в просторечье крещеных евреев и мавров часто называли *perros* или *galgos*)⁶.

Менее очевидна, но все же читаема, третья оппозиция: «госпиталь Воскресения – Пуэрта-Дель-Кампо» (букв. «ворота Поля»). В ней зашифровано, во-первых, противопоставление приюта/прибежища (часто последнего – госпиталь) и пути (часто его начала – ворота) – важная пространственная оппозиция новеллы в целом, а во-вторых – противопоставление духа, Владыки Небесного (Воскресение) и владык земных (Пуэрта-дель-Кампо – парадные ворота Вальядолида, выведившие на дорогу в Мадрид, через которые в город обычно въезжали правители мирские). Одно название связано с местом, где лечились, главным образом, нищие и бездомные, второе – с блеском и пышностью высшей власти; первое с «людьми убогими», второе – «с сильными мира сего».

Четвертая оппозиция связана с реальией, нуждающейся в комментарии, и раскрывается только позже, в самом тексте новеллы. Во времена Сервантеса о «собаках Маудеса» знали все: основатель и управляющий госпиталя Бесприютных Луис де Маудес для обеспечения своей больницы выходил на улицы просить милостыню в сопровождении собак. «Собаки Маудеса» не имеют прямой антитезы в названии. Но уже в самом начале своей истории Берганса (рассказывая о кровавой службе на бойне) сравнивает себя с аланскими псами – породой бойцовых и сторожевых собак, как считалось, родом из Скифии, отличавшихся свирепостью. В Испании их разводили, в частности, для корриды, чтобы укусами злить быков. А в финале «Беседы» Берганса после серии злоключений обретет пристанище в госпитале Воскресения в качестве собаки Маудеса. Таким образом, аланы как стражи и воины противоположны псам Маудеса – ни-

щенствующим аскетам, воплощенному состраданию и святости.

Но то, что кажется контрастом, по сути, таковым не является, полюса всегда готовы поменяться местами и обнаружить более сложные, нежели противительные, связи.

Уже союз «и» («Новелла и диалог...») – заметим, что в переводе Кржевского эта сочинительная связь заменена подчинительной: «Новелла о беседе...») не дает возможности противопоставить или выделить в качестве основного какое-либо из двух жанровых начал, как не позволяет этого вся «Беседа». Будучи частью сдвоенной новеллы, она тяготеет к своему второму фокусу, оставленному в «Обманной свадьбе» (где происходит завязка последней двенадцатой новеллы), и создает сложную и изменчивую перспективу, в которой персонажи превращаются в рассказчиков, участники диалога – в персонажей, а персонажи – то в рассказчиков, то в читателей/слушателей. Поручик Кампусана, персонаж и рассказчик «Обманной свадьбы» записывает и дает почитать лиценциату Перальте подслушанную в госпитале беседу двух собак, одна из которых рассказывает другой историю своей жизни, превращаясь внутри своего повествования в героя-актанта и в слушателя истории о своем прошлом, а все вместе рассказано Сервантесом читателю, включая такого квалифицированного, как исследователь, который оказывается последним интерпретатором и комментатором «Назидательных новелл», включаясь в создание последней на момент чтения рамы.

102

Столь же неоднозначно и ролевое противопоставление двух главных героев и собеседников. Если следовать бинарной логике, Сципиона и Бергансу вполне можно представить как пару противоположностей сразу в нескольких отношениях. Помимо имплицитной семантики имен, это философ и эмпирик; проповедник/исповедник и плут; мудрость и наивность, суждение и действие, сознательное и бессознательное (по Зигмунду Фрейду, который видел в этой новелле модель психоанализа и в юношеской переписке с другом Эдуардом Зильберштейном называл себя Сципионом, а своего корреспондента Бергансой⁷) или, наконец, морализатор-Диоген и трикстер-Менипп⁸.

Сципион и в самом деле может показаться оппонентом Бергансы и в «антропологическом» и в металитературном плане. Он комментирует историю жизни Бергансы, выступая и как моральный судья (дает оценку поступкам, вставляет обобщающие максимы⁹ или объясняет события с позиции всезнания и жизненного опыта) и как судья литературный (указывает на длинноты в рассказе собеседника; отмечает и исправляет ошибки, дает знаменитую жанровую классификацию: рассказы, «прелесть которых заключается в них самих» и рассказы, прелесть которых «состоит в том, как их рассказывают» – с. 26). Берганса же воплощает нарративное начало: именно он повествует о своей жизни, на поверхностный взгляд, довольно-таки неумело, поскольку путается в отступлениях, отчего Сципион сравнивает его рассказ с осьминогом, у которого все время отрастают новые конечности.

Однако Сервантес не дает воцариться принципу контраста, не говоря уже о всепроникающей иронии автора «Новелл», которая заведомо придает двусмысленность всякому рассуждению собеседников. Так, Берганса не менее Сципиона способен к поэтологическим суждениям: он пересыпает свой рассказ теоретическими отступлениями о двойном предназначении поэзии, о соотношении мысли и слова, о неправдоподобии пас-

торальных романов, настаивает на хронологической композиции своей истории, комментирует басни Эзопа. Не в меньшей степени он наделен и склонностью к максимам, апофеграмм (даже цитирует эразмовы адагии: «habet bovem in lingua» (с. 48).

В свою очередь, назидательный Сципион то неожиданно отрекается от гномических сентенций и говорит: «...нам незачем превращаться в проповедников» (с. 34), то вновь впадает в учительный тон и начинает рассуждать о разнице между «владыками земными» и «владыкой небесным», а в ответ на возражение Бергансы: «Все это, друг Сипион, одни “проповеди”», вообще отрекается от обретенного «божественного дара речи»: «Так оно и мне кажется, а посему умолкаю» (с. 35).

Наконец, они не могут существовать друг без друга, так как только в диалоге обретают голос, причем столь противоречивый и лишенный фиксированных точек зрения, что некоторые исследователи, как например Станислав Зимниц, отказывают новелле в подлинном диалогизме, называя «Беседу» «диалогизированной репрезентацией» сугубо монологической природы¹⁰. Представляется, что словенский сервантист принимает за монологизм как раз отсутствие в новелле жесткого оппонирования, неподвижных противоположных точек зрения, то есть тех самых антитез, которые распространялись бы и на «голоса» собеседников.

Такую же подвижную противоречивость можно обнаружить и в композиционной организации новеллы. Напомню, что в начале «сдвоенной» новеллы (11-й и 12-й) поручик Капмусана выходит из госпиталя Воскресения, где лечился от сифилиса, и встречает приятеля – лиценциата Перальту, которому рассказывает о том как стал жертвой брачной аферистики (новелла «Обманная свадьба»), а затем дает почитать вторую историю. Ее содержание составляет разговор двух собак, который он то ли подслушал, а то ли увидел во сне или в бреду во время своего пребывания на больничной койке. Он якобы стал свидетелем, как два пса по имени Сципион и Берганса однажды ночью обрели дар речи и решили поведать друг другу истории своей жизни. Правда, записать он успел лишь один из двух диалогов, в котором Берганса достается роль рассказчика, а Сципиону – слушателя и комментатора. Пока лиценциат читает новеллу о собаках, Кампусана впадает в сон.

С самого начала «Беседы» Сервантес словно заманивает нас на путь бинарного прочтения истории Бергансы. Она строится как хронологическая последовательность контрастных эпизодов, однако сразу заметно, что линейность далеко не единственный и не главный композиционный принцип. Соседние эпизоды противоположны друг другу по ряду признаков, что несомненно отсылает к топосу переменчивой фортуны, и к пикареске как, хотя и далеко не единственной, но несомненно важнейшей жаровой модели, которую обыгрывает Сервантес. Но Сервантес не ограничивается идеей взлетов и падений, а выстраивает более тонкие дуалистические связи между отдельными эпизодами. Так, первый эпизод посвящен кровавой службе Бергансы на бойне, где он, кусая быков за уши гонит их под нож мясника, а следующий, наоборот, – пастушеской жизни и охране стада. Первое занятие оправдывается природным свойством всякого творить зло, второе – природным предназначением собаки «оберегать и защищать от сильных и гордых кротких и беззащитных» (с. 28). Третий хозяин Бергансы – купец: просторные пастбища и физические упражнения сменяются школьной аудиторией, куда ходят дети хозяйина, пастухи овец –

отцами-иезуитами, пастырями духовными. После студенческой вольницы, веселого и дружеского общества школяров, Берганса попадает в настоящее рабство, его запирают в доме, сажают на цепь, выдают «собачий паек», а распорядительницей его судьбы становится рабыня-негритянка. Побывав студентом, он попадает на службу к альгусилу, то есть из школьной аудитории переходит в школу жизни и т.д. Став свидетелем спектакля, который разыгрывает его хозяин, нанявший подставных разбойников, чтобы прослыть героем, Берганса после и сам превращается в бродячего актера, теща публику фокусами, которым обучил его новый хозяин барабанщик. Но среди публики находится старуха-ведьма Каньисарес, и вот уже Берганса сам слушатель и зритель ее спектакля – только ее фокусы почище цирковых: это самая настоящая магия: она не только рассказывает о шабашах, намазывается волшебной мазью, но и излагает свою версию, объясняющую собачий облик и диковенный ум героя.

Эпизод с Каньисарес единодушно считается центральным и по расположению и по смыслу. После него остается четверть от общего повествования, темп ускоряется (что является прямым миметическим воссозданием быстро истекающего времени – наступает утро и Берганса боится не успеть сказать о многом). Параллельно и Сервантес начинает разрушать и наши ожидания, и тот антидететический принцип, к которому мы уже успели привыкнуть, кажется менее отчетливым. После кратковременного пребывания в цыганском таборе (вариация «пасторального» эпизода) Берганса прибывается к богатому и скупому мориску (вариация купца), пока наконец не встречает нищего, но бедного сочинителя комедий и не попадает в театральную труппу (вариация циркового эпизода с барабанщиком), но после тяжелого ранения решает оставить лицедейство и «обратить свои взоры к святости». Он поступает в качестве стража и просителя подаваний на службу к Луису Маудесу, где и находит себе товарища – Сципиона. Однако перед финалом он успевает поведать о четырех чудаках-пациентах (алхимике, поэте, математике и «прожектере»), чьи разговоры подслушал в больничной палате. Завершение диалога собак совпадает с завершением чтения новеллы лицензиатом и с пробуждением Кампусаны.

Как видно, композиция и симметрична и асимметрична одновременно. С одной стороны, всю серию эпизодов после ведьмы Каньисарес можно противопоставить эпизодам первой половины: там Берганса выступает преимущественно как герой деятельный, здесь – скорее как пассивный наблюдатель, что готовит его метаморфозу из аланского пса в собаку Маудеса. В качестве рамочных, можно указать и на чередование дневных и ночных эпизодов, находящихся опору в наличной ситуации диалога: дневная немота – ночная беседа¹¹. Эту зеркальную структуру заметила, прежде всего, структуралистская критика: например, Олдржих Белич определяет ее как климакс и антиклимакс¹² (а еще ранее Х. Касальдуэро – как кричэндо и убывание¹³).

Однако ради бинарной схемы придется пожертвовать многозначностью целого ряда сквозных мотивов, их своеобразной смысловой «текучестью». Не случайно бинарному прочтению новеллы можно противопоставить примеры континуального или линейного прочтения: например, Алисия Пароди выдвигает аллегорическую интерпретацию истории Бергансы как духовного пути/воскрешения героев (обоих рассказчиков/персонажей – и Бергансы и Кампусаны), сравнивая структуру «Беседы» с

«Внутренним замком» Тересы де Хесус, а жизнь Бергансы – с молитвой-страданием по семи обителям к Богу и центру души, соответственно¹⁴.

В действительности обе интерпретации (и бинарная и линейная) имеют право на существования, но не по отдельности, а вместе. Организация эпизодов, выстроенных как антонимичные по ряду признаков не исчерпывается исключительно поэтикой контраста: они варьируют сквозные темы и мотивы, добавляя новые акценты и создавая парадигматические множества вариантов. Я бы назвала это поэтикой дисперсии: в каждом конкретном контексте происходит разброс значений относительно ожидаемой постоянной величины – того или иного мотива или темы (не случайно Касальдуэро сравнивает структуру новеллы с фугой¹⁵).

Скажем, мотив мяса из первого эпизода (Берганса не только участвует в забое скота, но носит корзинки с мясом подружке своего хозяина Николаса Курносого) во втором эпизоде эксплицируется как мотив жертвы: Берганса теперь пастырь, он отвечает за овец, которых должен охранять (от волков) и наставлять (сбивать в стадо), которых, кстати, поедают выдающие себя за волков пастухи. В третьем эпизоде этот мотив трансформирован в вынужденное голодание (пост) Бергансы (негритянка кормит его костями), в четвертом он предстает в виде чревоугодия героя, который совершает кражу, будучи не в силах устоять перед куском ветчины. А в эпизоде с ведьмой разделение плоти и души достигает вершины – ибо намазанное мазью тело Канисарьес в буквальном смысле становится бездыханным и Берганса яростно таскает его за пятку.

Точно так же центральный для новеллы мотив иллюзии/обмана разворачивается и синтагматически и парадигматически. Боец ворует мясо, пастухи прикидываются волками и убивают овец, негритянка тайно встречается с любовником, альгвасил с помощью подружки-проститутки обманывает клиентов и разыгрывает из себя героя, вступая в сговор с разбойниками, барабанщик обманывает публику, заставляя ее верить в мыслящую собаку, ведьма – воплощение высшей степени обмана – магии (*tropelía*), цыгане описаны как врожденные лжецы и воры, погрязшие в «бесчисленных хитростях, надувательствах и обманах» (с. 76), каналья-мориск – укрыватель национального богатства, актеры – «показные личности» (с. 84), комедиограф – творец театральной иллюзии. Уже почти в финале мотив обмана трансформируется в мотив сумасшествия и представлен фигурами четырех пациентов госпиталя, каждый из которых параноидально одержим несбыточной мечтой-иллюзией: поэт грезит об идеальной рыцарской поэме, которая обобщила бы все о Мерлине (тоже волшебнике!), алхимик ищет философский камень, математик – точку долготы и квадратуру круга, а прожектер (так в начале XVII века называли своего рода экономистов, предлагавших рецепты благоденствия Испании) строит планы, как избавиться корону от долгов.

Однако мотив иллюзии (и реальности) куда глобальнее и не сводится к истории Бергансы. Это – и тема диалога собак, которые колеблются между чудесным и рациональным объяснением своего неожиданного дара речи, и не могут дать однозначного ответа. Оба пса согласны в том, что одно то, что они разговаривают «нарушает все законы природы», ибо они говорят «осмысленно, как если бы обладали разумом», а «все различие между животным и человеком сводится к тому, что человек есть существо разумное, а животное – неразумное» (с. 21–22), а следовательно, это и есть не что иное, как «чудесное знамение» (с. 23), но готовы объяснить

это также и естественным развитием природных способностей («мы от природы наделены весьма живым и во многих отношениях чрезвычайно острым инстинктом, так что, если бы прибавить еще немного, мы без труда доказали бы, что обладаем известной долей сознания и даже способны мыслить» – с. 22).

Этот дуализм чудесного и реального дублируется и на внешнем уровне: рассказчик Кампусана тоже не может решить было это сновидение или правда. С одной стороны, он настаивает на абсолютной правдивости беседы: «слушал я весьма внимательно, ум был у меня ясный; тонкой и свежей была память <...> я запомнил все слово в слово и на следующий день записал все в тех же выражениях, что слышал» (с. 19). А с другой – предлагает своему собеседнику лиценциату «заняться чтением этих нелепых бредней» (с. 19).

В конце новеллы этот вопрос приобретает откровенно металитературный масштаб: лиценциат фактически утверждает принципиальную невозможность однозначно определить соотношение иллюзии/искусства и жизни: «...К чему нам споры? Я оценил искусство и замысел этой беседы: вот и весь сказ!» Да и Кампусана делает вывод: «...Я буду писать дальше, не вступая сейчас в пререкания о том, разговаривали ли собаки или не разговаривали» (с. 91).

Таким образом, обозначенная антитеза «иллюзия – реальность» снимается, а бинарная структура новеллы (прошлое – память Бергансы и настоящее – диалог) снова нарушается на сей раз вторжением будущего времени («буду писать»), и диалог как репрезентация слова завершается энергичными глаголами действия: «Пойдем, – сказал поручик. – И оба вышли» (с. 91).

Этот открытый финал дает модель литературы как вечного, не способного к завершению вопрошания, наподобие типа познания, определяемого Платоном как *ноэсис* (в противоположность *дианоэе*), в основе которого лежит не контраст-антитеза, а именно противоречие.

Важность платонического контекста для последней новеллы Сервантеса не вызывает сомнений. Предлагая множество вариантов генеалогии образов собак-философов¹⁶, исследователи учитывают и упоминание самого Сервантеса на этимологическую связь слов «пес» и «киник» (Сципион: «Итак, ты называешь философией сплетню? Вот оно как! Кади, Берганса, кади фимиам мерзостной язвы злословия, называй ее какими угодно именами, а она украсит нас прозванием циников, что значит псы злословящие...» – с. 44). (Известный Сервантесу Диоген Лаэртский указывает, что первый киник Антистен называл себя Просто Пес.) Однако представляется, что связь диалога двух собак-философов Сервантеса с «Государством» Платона и, возможно, с позднейшими комментаторами, которые последовательно сближали образ собаки и философа-кинника, заслуживает большей разработки¹⁷.

Остановимся лишь на нескольких моментах. Уже в платоновском диалоге намечена важная для «Беседы собак» дихотомия: собака – удивительное существо, сочетающее ярость и кротость («Увидав незнакомого, собака злится, хотя он ее ничем еще не обидел, а увидав знакомого – ласкается, хотя он никогда не сделал ей ничего хорошего»¹⁸). Из этого ее свойства распознавать знакомое и незнакомое выводится и ее замечательная «подлинно философская природа». Таким образом, собака способна сочетать ярость и мудрость, быть стражем и философом.

На философскую природу собаки в начале своего диалога указывают Берганса и Сципион (говоря, что обладают «известной долей сознания и даже способны мыслить»), а сочетание «ярости и кротости», функции слуги/пастыря и стража лежит в основе истории Бергансы. Однако в нашем случае еще важнее, что поздние неоплатоники (Элия и Филипон) в комментариях к «Категориям» Аристотеля эксплицировали еще одно значение образа собаки-философа, возможно, присутствовавшее в качестве иронического подтекста и у самого Платона: собака-киник как лжефилософ¹⁹. Киники похожи на собак и тем, что выводят мораль из природного начала, и тем, что не ведают стыда, и тем что отвергают общество и довольствуются малым (удовлетворяя лишь голод и естественные потребности), и тем, что обрушиваются с сокрушительной критикой на тех, кто их догм не разделяет (чужих) и считают друзьями тех, кто их придерживается (ластяся к своим). В этом они противостоят истинным, антидогматичным философам, которые не руководствуются готовым знанием и одни могут отличить истину от лжи.

Собаки Сервантеса последовательно проводят оппозицию «murmurar (злословить) – filosofar (философствовать)»: Сципион предупреждает Бергансу о великой пропасти между ходячей моралью, сплетней и подлинной мудростью и предупреждает об опасности получить «прозвание циников, что значит псы злословящие». А Сервантес предупреждает нас об опасности однобокого взгляда на вещи, которую заключает в себе в том числе и антигеза как последовательно выдержанный бинарный принцип репрезентации жизни.

¹ На русском языке см., в частности: Пискунова С.И. Сюжет охоты и бестиарная символика в «Дон Кихоте» 1615 года // Бестиарий и чувства: сб. статей. М.: Intrada, 2017. С. 52–67.

² Материалы конгресса будут опубликованы в: Anuario de Estudios Cervantinos: Cervantes y los animales en la literatura. Figuraciones de lo animal en la literatura cervantina. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2019.

³ «Беседу» не случайно называют «más ejemplar» (Эдвард Рили), то есть самой «образцовой» из всех новелл, или «метановеллой» (Питер Данн). См.: Riley E. C. La novela más ejemplar: *El coloquio de los perros* de Cervantes // *Perfiles del barroco* / Ed. A. Egido. Zaragoza, 1990. P. 23–40; Dunn P.N. «Las novelas ejemplares» // *Suma Cervantina* / Ed. J.B. Avallé-Arce and E.C. Riley. London: Tamesis Books, 1973. P. 118.

⁴ Карлос Мата Индурайн, кажется, консолидируется с мнением Х. Гарсиа Лопеса, который указывает, что современники Сервантеса воспринимали сочетание «назидательные новеллы» как «в некотором роде оксюморон» (Мата Индурайн К. «Назидательные новеллы» Сервантеса: подходы к чтению и интерпретации // *Новый филологический вестник*. 2014. № 2 (29). С. 60).

⁵ Здесь и далее ссылки на испанский текст новелл дается по изд.: Cervantes M. de. *Novelas ejemplares* / Ed., estudio y notas de Jorge García López. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2013.

⁶ См.: Márquez Villanueva Fr. La interacción Alemán–Cervantes // *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos,

1991. P. 166.

⁷ См., напр: *Riley E.C.* «Cipión» Writes to «Berganza» in the *Freudian Academia Española* // *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 1994. Vol. 14.1. P 3-18.

⁸ Исследователь менипповой сатиры Джоэл Релихан рассматривает эту новеллу как фантастический диалог двух философов-киников – Мениппа (Берганса) и Диогена (Сципион). См.: *Relihan J.C.* Menippo en la antigüedad y en el Renacimiento // *Los cínicos : el movimiento cínico en la antigüedad y su legado*. Barcelona: Seix Barral, 2000. P. 346–382.

⁹ Например: «нет более опасного и хитрого врага, чем домашний вор; вот почему доверчивые люди гибнут чаще, чем осторожные; <...> как же человеку жить на свете, если никому не верить и не доверять?». (*Сервантес Сааведра М. де*. Собр. соч: в 5 т. М.: Изд-во «Правда», 1961. Т. 4. С. 34. Далее все цитаты из «Назидательных новелл» в пер. Б.А. Кржевского даются по указ. соч. в круглых скобках в тексте статьи.

¹⁰ *Zimic S.* «Las Novelas ejemplares» de Cervantes. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1996. P. 330.

¹¹ *El Saffar R.* Cervantes: «El casamiento engañoso» and «El coloquio de los perros». London: Grant & Cutler, 1976, P. 42.

¹² См.: *Belic O.* La estructura de *El coloquio de los perros* // *Belic O.* Análisis estructural de textos hispánicos. Madrid: Prensa Española, 1969. P. 61–90.

¹³ *Casalduero J. G.* Sentido y forma de las «Novelas ejemplares». Buenos Aires: Instituto de Filología, 1943. P. 242.

¹⁴ См.: *Parodi de Geltman A.* «El coloquio de los perros», oído, casi visto, por el alférez Campuzano. URL: <http://novedades.aahispanistas.org/wp-content/uploads/2017/04/54-PARODI-Alicia-El-coloquio-de-los-perros-o%C3%ADdo-casi-visto-por-el-alf%C3%A9rez-campuzano.pdf> (дата обращения: 07.11.2018).

¹⁵ *Casalduero J. G.* Op. cit. P. 242.

¹⁶ Обзор версий см.: *García López J.* Notas complementarias // *Cervantes M. De*. Op. cit. P. 1073–1075.

¹⁷ Оставляя тему соотношения платонической традиции и «Беседы собак» для другой статьи, коснемся лишь тех аспектов, которые проливают свет на специфическое отношение Сервантеса к антитезе. В наших рассуждениях о сопоставлении собаки и философа мы опираемся, в частности на статью: *Протопопова И.А., Гараджа А.В.* Собаки-философы, или Киники-спартанцы // *Платоновские исследования*. Вып. VI (2017 / 1). М.-СПб.: РГГУ-РХГА, 2017. С. 89–112.

¹⁸ *Платон*. Государство. Кн. 2. 376b. URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/plato01/26gos02.htm/> (дата обращения 07.11.2018).

¹⁹ См.: *Протопопова И.А., Гараджа А.В.* Указ. соч. С. 93 и след.

К бестиарию «Онегина»: кони – лошади – клячи

Одна из главных пружин романа – антитеза темпов. Она выражается оппозицией бестиарных глаголов:

скакать, лететь / ползти.

Способностью летать обладают Онегин (под именами «молодой повеса», «наш герой», он), «русская Терпсихора», Истомина, «пух от уст Эола», «ножки милых дам», «пламенные взоры», «слава», «творенья» автора, Ленский, Татьяна, «листки альбома», «кибитка удалая», «дева на цыпочках», Ольга, «мы» (читатели романа), «стрела» (как RES и как VERBA), «метель», «кони», «листья», «осень», «путешественник залётный», «часы».

Полёты связаны с временем и творчеством (причём сюда попадут вроде бы такие разные виды искусства, как поэзия и балет), а также с транспортом и оружием. Среди людей главными летунами окажутся Онегин и Автор, причём оба обладают способностью передавать умение летать всем, кто с ними соприкасается (Онегин – Татьяне; Автор – читателям).

Скакать в романе могут «амуры, черти, змеи» (балетные персонажи), всё тот же Онегин (при помощи ямской кареты, почты, просто коня), Ленский (тоже при помощи коня).

Ползти может только ларинский «возок почтенный».

Победа – даже количественная – быстрых бестиарных глаголов не вызывает сомнения.

А если ещё вспомним другие быстрые глаголы (бежать, прыгать, скользить, нести, etc.) – то станет понятна причина быстрого темпа романа: летят и скачут Автор и главный герой, увлекая за собой читателя, других героев, предметы и развитие действия.

Как полёты, так и скачки в романе происходят либо при помощи коня, либо без оной¹. Разумеется, речь о полётах на уровне VERBA.

Полёты и скачки без коня мы сегодня трогать не будем, а вот к коням (и возникающим при их участии антитезам) в романе присмотримся повнимательнее.

Нас будут интересовать:

Имена коней – кони/лошади/клячи.

Отношения конь / всадник. В поле нашего зрения попадут как кони-невидимки: когда карета или герой летит или скачет «сам собой» (назовём этот приём «убавлением коня»), так и кони, «самостоятельные», «не управляемые».

Одним из главных наших зеркал будет грамматика – оппозиция множественного /единственного числа и деепричастия².

Ну и самое главное. Наш Вергилий – оппозиция RES/VERBA. Без неё никак.

Итак, в путь по тексту.

В первой же строфе задан основной темп и основной способ передвижения главного героя; причём задан мимоходом – в форме деепричастия «летя»:

Так думал молодой повеса,
Летя в пыли на почтовых...

110 Полёт начался. Первое, что узнаём о герое, – что он думает (и ЧТО он думает). И что он думает – летя. И тут же первый пример «убавления коня»³. Делющие возможным онегинский полёт кони не названы: они скрыты за быстрой формой прилагательного «почтовЫх». Ударение для скорости должно быть именно на последнем слоге. «Повеса» рифмуется с «Зевеса» – уж точно не случайно. Вокруг героя сразу создаётся ореол: раз он действует с таким помощником – то и способ передвижения у него сверхъестественный. Не без участия греческого верховного божества в подсознании возникает другой мифологический крылатый конь. Может, и не зря. С одной стороны, в романе дважды возникает мотив «Онегин – не поэт»; значит, Пегас к нему отношения не имеет. А с другой стороны, Автор ведь не без помощи Пегаса совершает все полёты в романе. Так что вот и очередной повод «заметить разность» между Онегиным и Автором: у Автора в любом случае на одного коня больше. А почтовым коням вообще не очень везёт: далее они, скрытые за словом «почта», несут ямскую карету, в которой Онегин «стремглав поскакал» на бал.

А вот и первые «ресные» кони⁴, с которыми мы знакомимся. Они во множественном числе:

Еще, прозябнув, бьются кони,
Наскуча упряжью своей,
И кучера, вокруг огней,
Бранят господ и бьют в ладони...

Тут вообще всё во множественном числе: и кони, и кучера, и огни, и господа, и ладони. Только упряжь в единственном – одна на всех. Она объединяет коней и кучеров – и господ. Эти недовольные упряжью кони – братья Онегина по скуке. Скука сближает коней и Онегина. И подтверждает принадлежность коней к «твари разумной» («Вся тварь разумная скачет», – замечает один из пушкинских бесов). Вполне «романтические» персонажи (сродни гусю, задумавшему плыть по лону вод, и медведю из «Цыган»), что «цепь докучную грызёт». Их движения совершаются под воздействием деепричастий: они «бьются» – «прозябнув» и «наскуча упряжью». Кони – «бьются»; кучера «бьют» в ладони – они заодно. Кучера около театра «бьют в ладони», ожидая ругаемых господ, которые внутри театра заняты тем же – только там это называется «хлопать». Кони, скорее всего, тоже «бранят господ».

При описании трудового Петербурга читаем:

На биржу тянется извозчик...

Это очень медленное движение – длинный глагол в середине строки. Так движется человек без коня. А с конем – полетит? Поскачет? В деревне у Онегина –

Узде послушный конь ретивый,
Обед довольно прихотливый...

Описание коня содержит в себе антитезу: если он ретивый – то почему послушен узде? И вдобавок «ретивый» рифмуется с «прихотливый». А оба вместе определения хорошо отражают восприятие Онегина соседями. Или он послушен только онегинской узде? По хозяину и конь? Опять какая-то мифология брезжит.

Видимо это тот самый «донской жеребец», который спасал Онегина от «продолжительного присеста» соседей:

Сначала все к нему езжали;
Но так как с заднего крыльца
Обыкновенно подавали
Ему донского жеребца,
Лишь только вдоль большой дороги
Заслышат их домашни дроги, –
Поступком оскорбясь таким,
Все дружбу прекратили с ним.

111

Соседские «домашни дроги» везут, скорее всего, клячи. Ретивый донской жеребец вряд ли водил бы дружбу с клячами соседей. Так что, спасая хозяина, он спасает и себя от соседства во время визита.

Ленский в свою деревню «прискакал» – он тоже любитель быстрой езды. Он и Онегин:

...потом
Съезжались каждый день верхом
И скоро стали неразлучны.

В черновиках описания первого приезда Онегина к Лариным было:

И на дворе толпа людей
Критиковала их коней....

«Их коней». Ленский и Онегин для обладателей «кляч» едины – оба странные. И ретивые кони их, в сравнении с клячами, конечно, проигрывают.

Кони и зима. Это особый раздел.

Зимой не ездят верхом – ни Онегин, ни Ленский. Для ретивого коня зима не самое лучшее время:

Скакать верхом в степи суровой?
Но конь, притупленной подковой
Неверный зацепляя лед,
Того и жди, что упадет...

Конь легко может уподобиться гусю, ступившему на лёд. Наступает время множественного числа: Ленский пересаживается на тройку:

Евгений ждет: вот едет Ленский
На тройке чалых лошадей...

Единственный раз указана конская масть – но и кони превратились в лошадей.

Зимние опасности для человека и коня имеют и бестиарное обличье:

С своей волчихою голодной
Выходит на дорогу волк;
Его почуя, конь дорожный
Храпит – и путник осторожный
Несется в гору во весь дух...

Конь храпит, почуя волка – потенциальную смерть. Именно деепричастие «почуя» даёт начало дальнейшим действиям коня и седока: конь – храпит, путник – несётся. Конь – дорожный, путник – осторожный. Они прекрасно рифмуются – и, безусловно, тоже составляют единое целое. Испугались оба – и стали одним существом. Настолько единым – что снова возможно «убавление коня»: «несётся во весь дух» – не конь; путник. Хотя трудно не почувствовать иронии в описании: осторожность несётся во весь дух, да ещё в гору.

112

В «Бесах» разыграна другая возможность:

Кони стали... «Что там в поле?» —
«Кто их знает? пень иль волк?»

Так что снова антитеза: почуя волка, конь может нестись (и тогда честь припишется путнику), а может встать – и окажется виноват.

А дальше будет хрестоматийная строфа про крестьянина и лошадку. Задержимся на ней подольше.

Зима!.. Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь;
Бразды пушистые взрывая,
Летит кибитка удалая;
Ямщик сидит на облучке
В тулупе, в красном кушаке.
Вот бегают дворовый мальчик,
В салазки жучку посадив,
Себя в коня преобразив;
Шалун уж заморозил пальчик:
Ему и больно и смешно,
А мать грозит ему в окно...

Здесь три примера гармоничных отношений в паре «конь/ всадник», три пары.

Пара первая. Крестьянин и его лошадка. Отметим ласковое имя – больше в «Онегине» «лошадка» не встретится. Крестьянин и лошадка действуют по указанию деепричастий: крестьянин «торжествуя», «обновляет путь»; лошадка, «снег почуя», «плетётся рысью, как-нибудь». «Плестись рысью» – это оксюморон; но уточнение «как-нибудь» сглаживает антитезность. Так они и едут: торжествуя – но почуя. Лошадка в этой паре явно умнее своего хозяина.

Пара вторая. С «убавлением коня». В четырёх строках описано, как «летит кибитка удалая». Сама собой летит. Конь не назван. Зато ямщик красуется в двух строках: «в тулупе, в красном кушаке». Гармония.

И пара третья – ей отведено больше всего места: последние шесть строк. Перед нами ещё одна повозка – ресно-вербная. На уровне RES мальчик впрягся в санки, в которых сидит собака. Но на уровне VERBA это не мальчик, а конь. Один из пушкинских «кентавров». Преобразования произошли тоже при помощи деепричастий совершенного вида: «посадив», «преобразив. И тоже полная гармония.

Выше мы говорили, что зимой ни Онегин, ни Ленский не ездят верхом. Но нет правил без исключений:

Не в силах Ленский снести удара;
Проказы женские кляня,
Выходит, требует коня
И скачет. Пистолетов пара,
Две пули – больше ничего –
Вдруг разрешат судьбу его...

Не боится, что конь, как было описано выше, «того и жди, что упадёт». А вот и деепричастие. Тут оно несовершенного вида – «кляня». Это не импульс – это фон, это может длиться сколько угодно. Вон сколько действий совершил Ленский, не покидая зоны этого деепричастия: выходит, требует коня, скачет. И всё это – «проказы женские кляня».

В секунданты позван Зарецкий – известный комической историей с конём:

И то сказать, что и в сраженье
Раз в настоящем упоенье
Он отличился, смело в грязь
С коня калмыцкого свалясь...

А тут деепричастие совершенного вида (мгновенно свершившееся действие) становится на долгие годы визитной карточкой персонажа. Калмыцкий конь Зарецкого и донской жеребец Онегина... Два раза Пушкин зачем-то упоминает породы.

Кони в сцене дуэли.

К месту дуэли проспавший Онегин, разумеется, прилетел. На «санках беговых». Снова приём «убавления коня»:

Готовы санки беговые.
Он сел, на мельницу летит.
Примчались...

Зато потом обратный приём – «убавление ямщика»:

Он слуге велит
Ленажа стволы роковые
Нести за ним, а лошадям
Отъехать в поле к двум дубкам...

Велит не слуге, а лошадям. И успешно. Получается, что у Онегина есть власть и для этого. Отметим – впервые Онегин приехал не на «конях», а на лошадях.

Но вот
Домой везет он страшный клад.
Почуя мертвого, храпят
И бьются кони, пеной белой
Стальные мочат удила,
И полетели как стрела...

Лошади превратились в коней. И третий раз в романе – деэпричастие «почуя». Кони, «почуя мёртвого», храпят и бьются. Выражение «храпят и бьются» собрано из прежде бывших конских глаголов: «храпит» конь дорожный, почуя волка; «бьются» кони, прозябнув, у театра; лошадка, почуя снег, плетётся рысью как-нибудь. Снег, холод, волк, мёртвый... Семантика холода и смерти. Онегин прилетел на мельницу – теперь назад летят кони. Летят, как стрела.

114

Паду ли я стрелой пронзённый
Иль мимо пролетит она... –

медитирует Ленский в предсмертных стихах. Ресно-вербный полёт стрелы.

Шпоры, стремя, хлыстик – кони, представленные синекдохой.

Наверное, не случайно в первой главе шпоры кавалергарда и ножки милых дам (тоже летающие) поставлены рядом:

Бренчат кавалергарда шпоры;
Летают ножки милых дам –

особенно если вспомнить стихотворение, посвященное Анне Олениной «Кобылица молодая, честь кавказского тавра», где в конце содержится обещание:

Погоди; тебя заставлю
Я смириться подо мной:
В мерный круг твой бег направлю
Укороченной уздой.

В восьмой главе эта синекдоха извещает о появлении генерала (или Командора?):

...шпор незапный звон раздался,
И муж Татьянин показался...

А строки, где упоминается стремя, включают в романе топику наездницы, женщины на коне:

Мне памятно другое время!
В заветных иногда мечтах
Держу я счастливое стремя...
И ножку чувствую в руках...

Такая всадница посетит могилу Ленского:

И горожанка молодая,
В деревне лето провождая,
Когда стремглав верхом она
Несется по полям одна,
Коня пред ним останавливает,
Ремянный повод натянув...

Её конь сначала «убавлен» – это она самостоятельно «несётся по полям одна». Но этот ретивый конь так же послушен узде (в данном случае ремянному поводу) – как и деревенский конь Онегина. Все всадницы русской поэзии восходят к ломоносовской Елизавете Петровне, которой гордится конь с бурными ногами. «Горожанка молодая» – не исключение.

Соседи Онегина в деревне возмущались:

Он дамам к ручке не подходит...

Так ведь и Пушкин ещё в лицейском стихотворении «Городок» заметил:

Не подхожу я к ручке...

Автора интересуют ножки. Онегина – по умолчанию – наверное тоже.

После отъезда Онегина Татьяна приходит в его дом. В черновиках её глазам должна была предстать конская синекдоха:

На смятом канапе лежал
Манежный хлыстик...

Почти как растрёпанный том Парни.

Клячи.

В седьмой главе Ларина собирается в Москву:

И вот в избе между слугами
Поднялся шум, прощальный плач:
Ведут на двор осьмнадцать кляч...
В возок боярский их впрягают,
Готовят завтрак повара,
Горой кибитки нагружают...

Клячи пассивны: их просто впрягают и нагружают. Кляч – осьмнадцать. Как число лет Ленского, как число лет Лауры, как число лет ноше-

ния яда Сальери. Почему-то так. Вряд ли случайно.

И вдруг из восемнадцати выделяется одна:

На кляче тощей и косматой
Сидит фореитор бородатый...

Какое торжественное, какое замедленное описание пары! Кляче отдана целая строка – почти в высоком штиле: сначала существительное, за ним два прилагательных, соединенных союзом «и». Но прилагательные – самого низкого роду-племени. Торжественное обозначенный «фореитор» – наездник клячи – довершает комический эффект. Кляча и её наездник рифмуются: почтенной летами «косматой» кляче – «бородатый» седок. Вместо «сколь можно, маленького мальчика», как того требовали приличия⁵. Мальчик, который мог бы быть фореитором, предпочитает преобразовать себя в коня и катать жучку. Замечание в сторону: а точно ли эта кляча – выделена? Не синекдоха ли это?

Ларина семь суток тащилась на этих самых восемнадцати клячах. Зато «не на почтОвых, на своих». Мгновенно вспоминаешь «почтовЫх», на которых летит Онегин в первой строфе романа. А тут смена ударения – перенесение его на середину слова – резко замедляет темп коней. К тому же эти «почтОвые» (кстати, тоже не названные) стоят рядом с глаголом «тащилась». Ну и что же, что есть отрицательная частица (НЕ на почтОвых)? И что в следующей строке гордое уточнение «на своих»? Это ударение – доминирует в строке. И дискредитирует ни в чём не повинных коней, на которых Ларина не ехала. Вот и получается: на «почтовЫх» летят, на «почтОвых» тащатся. Даже если едут не на них.

В восьмой главе выясняется, что на коне может скакать и муза. Все балладные кони ускоряют её темп:

Как часто по скалам Кавказа
Она Ленорой, при луне,
Со мной скакала на коне!

В Путешествии Онегина встретятся новые кони: конь черкеса, который несётся в лугах; «хилый конь», которого сменяет в дрожках вол в затопленной грязи Одессе; «табун бракованных коней», который «пригнал заводчик из степей». Пушкинский глаз везде выделяет коней.

Роман начинается с того, что герой думает, «летя в пыли на почтОвых». И вот его последний «перелёт» – теперь он обозначен глаголом «несётся»:

Несется вдоль Невы в саях.
На синих, иссеченных льдах
Играет солнце; грязно тает
На улицах разрытый снег.
Куда по нем свой быстрый бег
Стремит Онегин?

Летит Онегин, скачет, несётся.
А последний его глагол – «стоит»:

Как будто громом поражен.

А поражён он внезапным звоном конской синекдохи – шпор. Шпор без коня. Полёт Онегина окончен. Он превратился в статую.
А Автор?

И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... навсегда. За ним
Довольно мы путем одним
Бродили по свету. Поздравим
Друг друга с берегом. Ура!
Давно б (не правда ли?) пора!

Вот как – не летели, не скакали, а бродили. Онегин – оказывается – замедлял темп Автора.

И теперь Автор улетел дальше. На том самом крылатом коне, которого нет у Онегина.

¹ Что подтверждает наблюдения, собранные в статье: О.Л.Довгий. Поэзия сквозь призму глаголов движения: Опыт тезаурусного анализа // Новый филологический вестник. 2015, № 4 (35). С. 94-106.

² В каком-то смысле это эссе продолжает «Гуся и Ленского», опубликованного в первом бестиарном сборнике.

³ К какому виду риторических фигур его отнести – вопрос открытый: конь, хотя и «убавлен», но метонимически и «замещён» – в данном случае – всадником.

⁴ «Ресные» и «вербные» – русифицированные прилагательные от слов «RES» и «VERBA».

⁵ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя. М. 1995. С. 563

А. В. Святославский (МПГУ),
А. А. Григорьева (МПГУ)

Антитеза фатальности и свободы
в мире человека и природы:
народные основы трагедии
чувакского писателя Якова Ухсай «Тудимер»

118

Яков Гаврилович Ухсай (1911–1989) – классик чувашской литературы XX века, поэт, драматург. В 1940 году им была закончена трагедия в стихах в 5-ти действиях «Тудимер», получившая название по имени главного героя, борца за освобождение чувашской бедноты от бесправия господствовавшей социальной системы и бесчеловечных проявлений традиционной народной культуры. Действие пьесы происходит в Чувашии в эпоху Екатерины II. Тема борьбы сопровождается темой любви Тудимера и крестьянской девушки Эрпиге, которых насильно разлучают ее родственники, пытаясь выдать ее за состоятельного и крайне неблагочестивого соседа. В финале пьесы гибнут и герой и героиня, а народное восстание, поднятое Тудимером, подавлено властями.

Трагедия создавалась в предвоенные советские годы, что определило популярный в то время пафос борьбы народа против всякого порабощения, а с другой стороны, поэтика и особенности сюжета пьесы ощутимо несут отпечаток фольклора. Трагедия буквально пронизана поэтически-ми приемами, характерными для устного народного творчества, где природа является важнейшим участником и отражателем социальных драм. Сказалось увлечение Ухсай с юности чувашским, татарским и башкирским фольклором и его приверженность народным корням чувашской культуры. Автор вводит целые фольклорные элементы в текст пьесы: провожая невесту замуж, подружки запевают народные песни «*Как лебедушки, мыплыли // В хороводе вечерком...*» [23]. В другом эпизоде поется праздничная семичная песня, где каждый куплет начинается обращением к птичке-кулику, которому легко на душе, потому что он летит высоко и свободно: «*Кулик, кулик, куличок! // Где твое гнездо, дружок?*» [28].

Рассматривая это произведение в терминах бестиарности, нельзя не обратить внимания на значительное место и роль пернатых в реализации сюжета. Естественно, отсюда и широкое использование приема параллелизма, когда мир человека в сравнениях и метафорах уподобляется миру пернатых. Основная же антитеза трагедии (причем «трагедии» в равной степени как литературного жанра и трагедии как жизненной коллизии!) видится в антитетичности, происходящей, с одной стороны, из необходимости признания фатальности земной жизни (оковы социального бытия человека) и, с другой стороны, проявления свободной воли, символом ко-

торой в концовке пьесы выступает свободный полет птиц. Такова главная роль птицы как символа, хотя конкретные образы птиц в пьесе выполняют самые разнообразные функции, в том числе, демонстрируя и неблагоприятное животное мира, где одни особи становятся жертвами других. В ходе развертывания сюжетного действия встречается огромное количество по разному поводу вводимых автором эпизодов с участием птиц и их упоминанием: среди них куры и цыплята, воробьи, вороны и вороны, голуби, ястреб, коршун, беркут, кулик, грач, иволга, лебеди... Едва ли не большая часть приемов и фигур (эпитеты, сравнения, метафоры) строится на уподоблении мира человека миру пернатых.

Велика семиотическая и символическая роль птиц в трагедии, что также отражает народные основы творчества Ухсай. Очевидна роль птиц в мифологии народов мира, в Священном писании. Хорошо известны вещи птицы, птицы-предсказательницы, птицы, подающие знаки в античной и в славянской мифологии. Примечательно, что, например, в латинском языке *avis* – птица – имеет переносное значение предзнаменования, ибо связана уже в античной мифологии с образом предсказательницы: *avibus adversis* – дурное предзнаменование. Чувашский фольклор не является исключением, что находит отражение в творчестве Якова Ухсай.

Буквально в начале первого акта пьесы, когда предстоит завязаться действию, главная героиня трагедии молодая девушка Эрпиге спугнула ястреба, пытавшегося похитить с крестьянского двора цыпленка. Происшествие это, как оказывается, выглядит значимо и при этом семиотически амбивалентно. С одной стороны, оно читается в общекультурных кодах печальным пророчеством о будущем «похищении» жестоким мужем из отчего дома самой Эрпиге, насильно отдаваемой замуж за местного ловца и убийцу собак и кошек Ягуньку. С другой стороны, именно неудача ястреба в попытке похищения цыпленка читается в культурных кодах местной народной семиотики как дурной знак. Мать набрасывается на дочь, не давшую в обиду цыпленка, поскольку эту самую дочь она мечтает поскорее сбить с рук. А по чувашским поверьям унеси ястреб цыпленка – это было бы добрым знаком к тому, что вскоре удастся просватать девушку. Мать даже обращается к народному божеству Пюлек с просьбой: *«Услышь измученную душу // Мне помоги дочь замуж выдать // И получить большой калым»* [Ухсай, 1989. С. 5 – далее ссылки на это издание даются номерами страниц в квадратных скобках]. Эрпиге же, возражая матери против традиции принудительной выдачи девушек, обращается к иным, положительным, смысловым коннотациям, связанным с покидающим гнездо птенцом. Они возникают, если повзрослевший птенец покидает гнездо *по своей воле*, иначе говоря, если девушка выходит замуж за любимого человека:

*Птенец окрепший тоже, мама,
Не усидит в своем гнезде,
Но улетает он туда,
Куда влечет его сердечко* [14]¹

Суеверная мать становится актором двух параллельных действий, зеркально отражающих друг друга: она призывает ястреба *«Ну, ястребок, теперь // Лети прямехонько во двор»*, отгоняя дочь и мужа со двора, и начинает кампанию по привлечению сватов. В результате цыпленок-таки похищен, но муж Азамат ругает жену за ее глупости, напоминая, что

не зря ее зовут Курак, по-чувашски – грач, ворона:

*Одну ворона знает песню:
Карр! Карр! Тебе, набитой дуре,
Давно уж на погост пора.
Башка твоя – плетень дырявый,
мозги все выветрил сквозняк [7].*

Забавно выглядит эпизод, когда впоследствии укравший воеводскую казну и довольный Азамат обещает своей старухе райскую жизнь, как и повелось, обращаясь к бестиарному коду: черная ворона обернется изысканной иволгой (*Хура сáмсалл куракран // Чечен саркаййк тáвáп эñ*), в приводимом по данному изданию переводе А. Дмитриева – канарейкой:

*Уляжется вся эта смута –
Шаль для тебя куплю. И ты
Ворона, станешь канарейкой
В гнезде своем уютном будешь
Ты гордой барыней сидеть [105].*

Не раз герои в своем устремлении к свободе наблюдают то свободно летящий журавлиный клин, то лебединую стаю, вызывающие ассоциации с свободным полетом как альтернативой подневольной жизни на земле. Преследуемый властями народный вождь Тудимер рассказывает, что вынужден был покинуть родную землю: *Пришлось к башкирам податься. // И гуси-лебеди на юг // Под осень тянутся. Там беглых // Таких, как я, немало было...* [34]. *Присядьте*, – просит журавлей Эрпиге, – *я Тудимеру пошлю // На ваших крыльях восточку-узор* [15]. Птицы вольны улететь в другие края и в поисках пищи, обедневшим же крестьянам деваться некуда. *Нет на деревне // ни воробьев, ни голубей* [38], – говорит один из героев, таким образом характеризую бедственное положение крестьян.

Встречается в трагедии Ухсяя и метафора, заключающая в себе образ крыла как устойчивого символа свободы в фольклоре и в авторской поэзии (Ср., напр., у Б. Пастернака: «*Прощай, размах крыла расправленный, // Полета вольное упорство...*»). *Жалел я молодость свою // Бескрылой мне она казалась* – говорит один из крестьян [40]². Крылатая жизнь, исполненная полета – это свобода и независимость...

Но улетающие журавли, которых провожает Эрпиге, становятся еще и печальным символом улетающей надежды. Эрпиге уже два года ждет своего возлюбленного.

*Куда же вы спешите, журавли?
Я, Эрпиге, вам голос подаю.
Ведь слезы очи все мои прожгли –
Так долго я ждала любовь мою.
Неласково на дальнем берегу [15]*

Еще одна бинарная оппозиция, последовательно выражаемая в трагедии «Тудимер» в терминах бестиарности: хищник / жертва. Метафоры и сравнения строятся при этом на образе именно пернатого хищника – беркута, ястреба, коршуна. Такая метафора звучит в обращении восставших деревенских парней к предателю-ренегату Эрхему:

*Эрхем, ужели в свой народ
Вцепится хваткой ястребиной
Ты вместе с Кырликом мечтал? [44]*

Враги восставших деревенских мужиков – поп Ахромка и барин-помещик снова уподобляются пернатым: помещик уподобляется *большой птице* (чуваш. *пысӑк кайӑк*) поп – мелкой птице *галки* (чуваш. *чавка*). В переводе Дмитриева вместо *галка*, правда, употреблено *воробьишка*:

*Ахромка – воробьишка,
Мараться тут нам не с руки.
Два раза стукнуть для острастки
И отпустить. А барин кто?
Большая птица. Уж его-то
Не грех и пощипать... [44]*

Еще один отрицательный герой – воевода уподоблен откормленному петуху (чуваш. *автан*, в переводе Дмитриева – *индюк*). Он спрятался от восставших в сундуке, где его и обнаруживают восставшие и извлекают со словами:

*– Здесь жирный праздничный индюк:
Заместо перьев – на груди
Портрет развратницы-царицы.
– Вот, братцы, вам и воевода
С чего начнем беседу с ним?
Сначала перья ощипаем... [75]*

Как нередко в фольклоре разных народов, возникает образ черного ворона (чуваш. *хура сӑхан*), выклевающего глаза. Жена воеводы молится, насылая гибель на Тудимера:

*Великий боже, заступись!
Тудимер с дьявольской душою
Пушкой сгорит. Его глаза
Пусть ворон выклюет. Ты слышишь? [61]*

Крестьянский быт нередко делает домашнюю птицу своего рода валютной, ценность подарка определяется видом и качеством птицы. Курак несет воеводе самое дорогое, что у нее есть – жирного гуся. Царские солдаты, попав в крестьянскую избу, требуют: *В бокал – чего-нибудь хмельного, // На стол – чего-нибудь мясного*, и получают ответ хозяйки: *Нет петуха – одни цыплята [92]*.

В конце пьесы, когда в лесу собрались восставшие, обреченные на гибель, снова появляется журавлиный клин. Мужики наблюдают за полетом птиц, один из них, Тябук, говорит:

*У каждого есть свой приют:
У зверя – логово, у птицы –
Гнездо, у рыбы – донный ил.
Лишь мы бездомны. Гонит холод
И журавлиный клин на юг.
А нас-то, бедные мои,
Никто не позовет погреться,*

*И крылья нам никто не даст
Отсюда улететь. Пропали [136]*

Мужики запевают горестную песню о вечной мужицкой неволе, обращаясь к своей стране, которая им не мать, а мачеха:

*Вольнее нас и зверь, и птица
Среди лесов, степей твоих... [136]*

Между восставшими возникает спор: Тудимер зовет мужиков в Башкирию для продолжения борьбы – там воля. Ведь птицы улетают в чужие края, но потом возвращаются. Однако многие ему возражают и вновь возникает образ вольной птицы³:

*Ну как расстаться с отчим краем,
С лугами, нивами, с местами
Священных жертв для киреметя?
Куда от этого бежать? <...>
Не удался твой бунт, Тудимер!
Как будто в рай нас поманил,
А глянули – кровавый ад.
Тебе-то вольной птице, что?
Взмахнул крылами – и в степях
Башкирских очутился снова,
А наша доля – темный лес. [140–141]*

122

Один из крестьян предлагает связать Тудимера и выдать солдатам, но его останавливает Тябук со словами: *Брат брату хочет клюнуть в глаз.*

Дрогнувших мужиков вразумляет и зовет на бой появившаяся Эрпиге, но ее хватают солдаты и по приказу офицера собираются сжечь на костре, если она не выдаст Тудимера:

*Уж не шагнуть ли на костер
Во имя вшивого народа,
Как Жанна д'Арк, она желает? [116]*

Потеряв возлюбленного, окруженная солдатами, Эрпиге запекает песню, которую подхватывают остальные. Песня призывает стремиться к свободе, подобно тому, как отважный ястреб устремляется смело в небо. (В приводимом переводе Дмитриева «ястреб», чуваш. *хурчка*, заменен на «сокол».)

*Отдохнет и с новой силой
В небо грозное взлетит.
Сгинет ворон чернокрылый.
Храбрый сокол победит [148]*

¹ Цит. по изд.: Ухсай, Яков. Тудимер // Избранные произведения. В 2-х тт. Т. 2. Поэмы. Пер. с чуваш. А. Дмитриева М.: Худож. лит., 1983. С. 4–149.

² В подлиннике: «Тыттарчĕс хĕс. Шелеллерĕм эпĕ // Çунатсĕр çамрăк ёмĕре». *Çунатсĕр* – бескрылый (чуваш.).

³ Упомянутый в тексте *кереметь* – чувашское божество.

Бестиарные антитезы в творчестве Ж. Превьера

Многие ключевые для творчества Жака Превьера антитезы (красота – уродство, жизнь – смерть, свобода – рабство), вписываются в одну обширную бестиарную антитезу, фундаментальную для наиболее полного понимания текстов Превьера: «обычное – необычное», или «привычное – странное». В данном случае речь идёт не столько о борьбе, сколько о единстве противоположностей (что уже само по себе обычное явление), т.к. в текстах Превьера зачастую обыденное таит в себе нечто экстраординарное, а необычные существа, вещи или явления на поверку оказываются такими же «простыми смертными», как и все прочие. Именно эту мысль мы постараемся проиллюстрировать в своей статье.

Первая сторона антитезы «обычное – необычное», которую мы рассмотрим – это некие сверхъестественные способности животных, незаметные для людей. Так, в стихотворении «Lumières d’homme» («Человеческое просвещение») видеть и воспринимать свет, который исходит от главного героя, может собака, но не люди:

*et le chien voyait ma lumière
mon astre
et laissait la pâtée courir [Prévert 2007: 13]*

*и собака видела мой свет
моё светило
и забывала про свой корм¹*

Несколькими строчками ниже показано отношение окружающих людей в том числе самого героя, к этому свету:

*j’aurais voulu m’en débarrasser... partager
mais elle brûlait tout le monde
personne n’en voulait mais
si je la mettais en veilleuse
tout le monde applaudissait*

*я бы с радостью избавился от него... поделился бы им с
другими
но он всех обжигал
никому он не был нужен
но когда я приглушил его
все аплодировали*

В приведённых примерах прослеживается антитеза *astre* (*светило*) – *mettre en veilleuse* (*приглушать*, где *veilleuse* – букв. *ночник*). И, если людям для душевного спокойствия требуется приглушённый, покорённый, «ручной» свет, то собака может относительно спокойно смотреть на светило, т.е. нечто очень яркое по природе и не зависящее от человеческой воли.

Ещё один пример необычных способностей животных мы встречаем в стихотворении в прозе «*Âne dormant*» («Спящий ослик»):

*Ou peut-être il rêve d'autre chose.
Par exemple qu'il est à l'école des garçons, caché dans l'armoire
aux cartons à dessin.
Il y a un petit garçon qui ne sait pas faire son problème.
Alors le maître lui dit:
Vous êtes un âne, Nicolas!
C'est désastreux pour Nicolas.
Il va pleurer.
Mais l'âne sort de sa cachette
Le maître ne le voit pas.
Et l'âne fait le problème du petit garçon.
Le petit garçon va porter le problème au maître, et le maître dit:
C'est très bien, Nicolas! [Prévert 2007: 74-75]*

124

*А может быть, ему снится что-то другое.
Например, что он в школе для мальчиков и прячется в шкафу с
папками для рисования.
Один мальчик никак не может решить задачу.
И тогда учитель говорит ему:
Вы осёл, Николая!
Для Николая это очень обидно.
Он вот-вот заплачет.
Но ослик выходит из своего укрытия
Учитель не видит его
И ослик решает задачу для мальчика
Мальчик показывает задачу учителю, и учитель говорит:
Очень хорошо, Николая!*

В приведённом примере мы видим своего рода оценочную антитезу: на одной её стороне – распространённая и оттого совершенно обычная бестиарная инвектива *vous êtes un âne* (*вы осёл*), передающая идею тотальной глупости, а на другой – мелиоративный эпитет *c'est très bien* (*очень хорошо*). Оба антитетических элемента направлены на одного и того же человека, причём положительная оценка фактически даётся умственным способностям осла, который традиционно символизирует отсутствие оных, но, тем не менее, оказывается умнее человека. Характерно, что в конце стихотворения происходит нивелирование исключительности осла:

*Et si l'âne ne rêve pas ça
C'est qu'il rêve autre chose.
Tout ce qu'on peut savoir, c'est qu'il rêve.
Tout le monde rêve. [Ibid : 75]*

*А если ослику снится не это,
Значит, ему снится что-то другое.
Мы знаем только одно: ему что-то снится.
Всем что-то снится.*

Повтор глагола *rêver* (*видеть сны*) подчёркивает неординарность осла, но генерализация *tout le monde rêve* (*всем что-то снится*) словно приравнивает его ко всем остальным, демонстрируя, что способность видеть сны свойственна любому существу. Таким образом, описание осла само по себе имеет антитетический характер, что акцентирует его необычность.

Представители животного мира способны также превращать обычные вещи в необычные и наоборот. Так, в стихотворении «Page d'écriture» («Исписанная страница») пение лирохвоста, залетевшего в класс (что само по себе необычно, т.к. лирохвосты в Европе не водятся), производит в самом обычном кабинете значительные метаформы:

*Mais tous les autres enfants écoutent la musique
et les murs de la classe
s'écroulent tranquillement.
Et les vitres redeviennent sable
l'encre redevient eau
les pupitres redeviennent arbres
la craie redevient falaise
le porte-plume redevient oiseau. [Prévert 2011: 156]*

*Но все остальные дети слушают музыку
и стены класса спокойно рушатся.
И стёкла снова становятся песком
чернила снова становятся водой
парты снова становятся деревьями
мел снова становится утёсом
футляр для перьев снова становится птицей.*

Помимо повтора глагола *redevenir* (*снова становится*), бросается в глаза оксюморон *s'écrouler tranquillement* (*спокойно рушиться*): создаётся эффект естественного процесса, когда вещи возвращаются к своему первоначальному состоянию, т.е. ситуация, на первый взгляд необычная, оказывается самой что ни на есть банальной, и способствует этому редкая экзотическая птица, словно примирия обыденное и странное.

В то же время, необычное может быть принесено в жертву ради сохранения привычного, как, например, в стихотворении «Le gardien du phare aime trop les oiseaux» («Смотритель маяка очень любит птиц»), которое начинается со строк:

*Des oiseaux par milliers volent vers les feux
par milliers ils tombent par milliers ils se cognent
par milliers aveuglés par milliers assommés
par milliers ils meurent [Prévert 2012: 111]*

*Тысячи птиц летят на свет
тысячами они падают тысячами они разбиваются*

*тысячами они ослеплены тысячами оглушены
тысячами они умирают*

Анафорический повтор *par milliers* (*тысячами*) создаёт некий гиперболический эффект, показывая масштаб драмы. О каких именно птицах идёт речь, из текста неясно. Смотритель маяка, который очень любит птиц, решает спасти их и выключает маяк. Вот результат его спасательной операции:

*Au loin un cargo fait naufrage
un cargo venant des îles
un cargo chargé d'oiseaux
des milliers d'oiseaux des îles
des milliers d'oiseaux noyés.* [Prévert 2012: 111]

*Вдалеке терпит бедствие грузовой корабль
корабль, который плывёт с островов
корабль, который везёт птиц
тысячи птиц с островов
тысячи тонущих птиц.*

126 Очередной повтор слова *milliers* (*тысячи*) предстаёт уже не столь развёрнутым, как в первой строфе, создавая эффект кажущейся незначительности жертвы: тысячи редких птиц с далёких островов – ничто по сравнению с теми тысячами обычных птиц, которых смотритель маяка рассчитывает таким образом уберечь от гибели.

Отдельно стоит сказать несколько слов о нивелировании необычного до уровня обыденного: это довольно частый приём в текстах Превьера, и служит он, как это ни парадоксально, ещё большему возвышению необычного и ещё более ошутимому отграничиванию его от остального мира. Приведём несколько примеров:

1) Пятистишие «*La pluie ne tombe pas du ciel...*» («Дождь не падает сам по себе с неба...»):

*La pluie
ne tombe pas du ciel
l'oiseau
comme nous
est un animal terrestre.* [Prévert 2007 : 163]

*Дождь
не падает сам по себе с неба
птица
как и мы
земное животное.*

2) Фрагмент стихотворения «*Les animaux ont des ennuis*» («У животных проблемы»):

*Mais tous les oiseaux ont des ailes
même le vieil oiseau bleu...* [Prévert 2012: 131]

*Но у всех птиц есть крылья
даже у старой синей птицы...*

3) Фрагмент стихотворения в прозе «Lettre à Boris» («Письмо к Борису»):

Pourtant, la veille, le petit chat noir avait dévoré le trèfle à quatre feuilles, ainsi les supporters du bonheur ont aussi leurs petits ennuis. [Prévert 2007: 131]

Однако накануне чёрный котёнок слопал четырёхлистный клевер, у талисманов тоже бывают мелкие неприятности.

В первых двух примерах необычность птиц (в частности, мифической синей птицы) подчёркивается и стирается одновременно посредством усилительного наречия *même* (*даже*) и приложения *comme nous* (как и мы). Синяя птица наделяется также возрастной характеристикой; таким образом, приближая её к остальным птицам, Превер выделяет её из общей массы, т.к. старая синяя птица (как, впрочем, и молодая) – явление в литературе единичное.

Третий пример взят из текста в прозе, где Превер вспоминает день смерти писателя, поэта и музыканта Бориса Виана, который был его соседом и другом. Антитеза двух противоположных примет – чёрной кошки (которую многие считают предвестником несчастья) и четырёхлистного клевера (приносящего, по поверью, удачу тому, кто его найдёт) – создаёт эффект фатальности; а эвфемизм *les supporters du bonheur ont aussi leurs petits ennuis* (*у талисманов тоже бывают мелкие неприятности*), внешне низводящий смерть человека до уровня обычной рутины, подчёркивает отнюдь не мелкий характер этой «неприятности», поскольку неизвестно, как сложилась бы судьба Виана, если бы этот метафорический четырёхлистный клевер, редкий и оттого особенно ценный символ удачи, остался в целостности и сохранности.

Наконец, мы считаем важным упомянуть семантическую и семиотическую инверсию, также обычное явление в творчестве Превера. Речь идёт о смене ролей в стереотипах и общеизвестных фактах, результатом чего становится эффект парадокса, где меняются местами и противопоставляются друг другу палач и жертва. Приведём примеры, иллюстрирующие это явление:

1) Фрагмент стихотворения «Ma petite lionne» («Моя маленькая львица»):

*Ma petite lionne
Je n'aimais pas que tu me griffes
et je t'ai livrée aux chrétiens* [Prévert 2012: 53]

*Моя маленькая львица
Я не хотел, чтобы ты меня царапала
и я бросил тебя христианам*

Известно, что растерзание львами было распространённым способом расправы над христианами в Древнем Риме, однако в данном случае роли меняются, и уже львица, хоть и метафорическая, оказывается в роли жертвы.

2) Фрагмент стихотворения «Boris Vian»:

*Boris jouait à la vie
comme d'autres à la Bourse
aux gendarmes et aux voleurs
Mais pas en tricheur
en seigneur
comme la souris avec le chat [Prévert 2007: 263]*

*Борис играл в жизнь
как другие играют на бирже
или в полицейских и воров
Но не жульничая
а как хозяин
как мышь с кошкой*

Перевёрнутое метафорическое сравнение *comme la souris avec le chat* (как мышь с кошкой), возможно, представляет намёк на слабое здоровье Виана и, в частности, его больное сердце, которое и подвело его в 39 лет. Противопоставляются жажда жизни, которую ничто не способно остановить, и сама жизнь, которая рискует оборваться в любой момент. Эта мысль подтверждается несколькими строками ниже:

128

*Et il était beau joueur
sans cesse il remettait sa mort
au lendemain [Ibid]*

*И он был классным игроком
он непрестанно откладывал свою смерть
на завтра.*

Таким образом, по Превьеру, подобная смена ролей в антитетической паре «охотник – добыча» или «палач – жертва» может помочь обмануть судьбу – что уже само по себе необычно, поскольку отложить свою смерть удаётся обычно мало кому; Виану, по всей видимости, это удавалось, хотя и очень недолго.

Подводя итог, мы можем констатировать, что в творчестве Превьера бестиарная оппозиция «обычное – необычное» является одной из наиболее значимых. Она может передаваться противопоставлением сверхъестественных способностей животных хостальному миру (в первую очередь, миру людей); нивелированием неординарного до уровня обычного, причём результатом такого нивелирования становится только ещё большая демаркация между обычным и необычным; сменой ролей в общепризнанных стереотипных ситуациях, что также создаёт эффект необычного. Подобный эффект достигается за счёт метафор, повторов, эвфемизмов, а также усилительных конструкций, подчёркивающих уникальность тех существ или предметов, к которым они относятся.

¹ Здесь и далее перевод наш. – О.К.

Литература

1. Prévert J. Fatras. Paris: Gallimard, 2007. 288 p.
2. Prévert J. Histoires et d'autres histoires. Paris: Gallimard, 2012. 256 p.
3. Prévert J. Paroles. Paris: Gallimard, 2011. 363 p.
4. Prévert J. Soleil de nuit. Paris: Gallimard, 2007. 314 p.

Е.В. Халтрин-Халтурина (ИМЛИ РАН)

Между сатиром и человеком:
приключения рыцаря Сатирона
в спенсеровской Стране Фей

130

Клубку зверей подобен человек;
Мудрец, смиряя, вводит их в Ковчег.
Глупец же, в коем эти твари в сваре, –
Арена иль чудовищный виварий:
Те звери, что, ярясь, грызутся тут,
Все человеческое в нем пожрут –
И, друг на друга налезая скотно,
Чудовищ новых наплодят бесчисленно.
Блажен, кто укрощает сих зверей
И расчищает лес души своей!

*Джон Донн. Из послания «Сэру
Эдварду Герберту, в Жульер».
Ок. 1610 г. (Пер. Г.М. Кружкова)*

Мы не случайно предпослали этой статье в качестве эпиграфа известные слова Джона Донна (1572–1631), младшего современника Э. Спенсера (1552/1553–1599). В Великобритании конца XVI – нач. XVII в. очень много было произнесено и написано о борьбе двух начал в человеке: низменно-звериного и возвышенно-гуманного. Едва ли какой поэт елизаветинской и яковинской эпох остался равнодушен к этой теме. Рассуждая о человеческом и животном, о божественном и зверином, английские риторики, разумеется, привлекали различные античные и христианские источники. Среди античных, в связи с обозначенной темой, популярностью пользовались Платон («Государство», кн. 9) и Аристотель («Никомахова этика», «Большая этика»). В приведенном послании Джона Донна, как традиционно отмечают комментаторы, узнаются отголоски платоновского анализа вожделений и удовольствий (с обсуждением животных наклонностей у человека). Что касается Эдмунда Спенсера, то отправным текстом для его поэмы являлась этика Аристотеля, где, в частности, имелось противопоставление звериного и божественного как двух «не вполне человеческих» начал¹. (О том, что применительно к тексту Спенсера «животное» (animal) и «звериное» (beastly) не всегда эквивалентны друг другу, мы поясним ниже).

Если говорить о звериных образах в аллегорической поэме Спенсера, то они нередко ассоциируются с лесом как с естественной средой оби-



Фрагмент орнаментального поля страницы из иллюминированного молитвослова герцога Бургундии Карла Смелого. Художник – Ливен ван Латем. Изд. в 1469 г. Гент и Антверпен. Из собраний Музея Гетти (США). Ms. 37, fol. 32 v.

тания диких животных. Лесные пространства занимают обширную часть Страны Фей. А рыцарь, уроженец волшебной Страны, чей путь постоянно пролегает по лесным территориям, – это Сатирон (Satyrane).

Лес, по которому странствует рыцарь, то сгущается, превращаясь в непроходимую чащу, то светлеет и выводит Сатирона на опушку (например, к поселению родственников-сатиров) или к замку, который со всех сторон обступили деревья (к примеру, замок Мальбекко и Хеленоры). Лес, выходящий прямо на берег моря и почти достигающий кромки воды – место битвы Сатирона с чудовищной гиеной. Ристалище, на котором Сатирон проводит турнир Ордена Девства, тоже находит-

ся на лугу, близко к лесным насаждениям.

В жилах завсегдагая лесных чащ Сатирона (Satyrane) течет некоторое количество звериной крови. Он является сыном сатира и смертной женщины: на четверть – зверь, а на три четверти – человек. Иными словами, Сатирон – «квартирон», в котором смешалась кровь разных, условно говоря, рас².

Сатирон не является заглавным персонажем ни одной из книг поэмы и не входит в круг вассалов – людей и эльфов, – которым королева Глорiana поручала рыцарские задания во славу определенных добродетелей³. Он отдален от центра повествования, обособлен уже в силу своего редкостного происхождения. Можно сказать, что в «Королеве Фей» рыцарь-«квартирон» выполняет маргинальную роль подобно гротескным человечкам и химерическим существам, изображения которых вписаны в красочные орнаменты на полях иллюминированных рукописей.

В средневековых рукописях маргинальные полулюди изображались и порочными, и добродетельными. Сатирон близок последней категории изображений: он больше походит на гибридного рыцаря, побивающего дракона, чем на существо-гаргулий.

Следуя своему внутреннему призванию, Сатирон тянется к добродетельной жизни и отдает себя воинским подвигам, хотя нигде в поэме не сказано, был ли он посвящен в рыцари в согласии с традициями акколады. Вполне вероятно, что рыцарский обет герой принес сам себе, подобно тому, как он самолично основал новый рыцарский орден.

Местонахождение Сатирона отодвинуто от придворного двора и кур-

Фрагмент орнаментального поля страницы из иллюминированного молитвослова герцога Бургундии Карла Смелого. Художник – Ливен ван Латем. Изд. в 1469 г., Гент и Антверпен. Из собраний Музея Гетти (США). Ms. 37, fol. 14.



132

туазного общества: его родной лес – словно поля рукописи, испещренные растительным орнаментом, куда вплетены гротескные существа: они обрамляют основной текст. Не удивительно, что спенсероведы характеризуют приключения Сатирона как «рамочные» для основных рыцарских линий (“framing device”⁴). Тем не менее Сатирон постоянно рвется «с полей» книги Спенсера в центр повествования. Он желает окунуться в гущу событий, предотвращая казалось бы неминуемые несчастья. Однажды он спасает невинную деву (принцессу Уну), попавшую в беду. Но большей частью «квартирон» совершает ошибки и вносит путаницу в приключения основных героев поэмы. Этот рыцарь-самородок, или, если можно так сказать, «кустарь-одиночка» способствует украшению поэмы: именно линия Сатирона расцветивает поэму вставками в духе фаблю, а также оттеняет серьезные линии основных рыцарей потешным турниром. Кроме того, линия Сатирона весьма богата bestiарными зарисовками.

На bestiарной стороне дела следует остановиться особо.

Поскольку Сатирон близок по крови и людям, и животным, то две ведущие антитезы, задающие тон его приключениям, – «человеческое / животное» и «человечность / зверство» (cf. human / animal; human / beastly). Герой, как правило, выступает в пользу первого звена этих пар: за человечность (т.е. отзывчивость, гуманность).

Заметим: «животное», более низменное, начало в Сатироне окончательно так никогда и не искореняется. Кстати говоря, у Спенсера это начало не всегда показано отрицательно: голос крови, нежная сыновья привязанность Сатирона к своим предкам по обеим линиям, – тоже голос «животной плоти». А вот что касается дикого, злого зверства, то с ним Сатирон постоянно сражается. «Зверство» (“beastliness”) у Спенсера понимается созвучно аристотелевскому *thêriotês* из «Большой этики»: зверство – «это крайняя испорченность <...>. Когда мы видим полного негодяя, мы говорим, что это не человек, а зверь, допуская тем самым, что есть такой порок – зверство. <...> Этому пороку противостоит [добродетель] божественная, не человеческая. Подобно тому как зверство – порок не человеческий, так и противоположная ему добродетель» (С. 342)⁵.

Следовательно, рыцарь, не познавший в достаточной мере даже человеческую природу (не говоря уже о божественной), едва ли сможет победить зверство, опираясь исключительно на свои силы. Для получения весомого преимущества над зверской «испорченностью» Сатирону требуется чудесная помощь свыше.

Это мы и наблюдаем в истории его походов. Грубое и примитив-

ное насилие Сатирон способен предотвратить самостоятельно: он удерживает врага, пока невинная жертва подалась уносит ноги. Именно таким способом в кн. 1 поэмы «квартирон» предоставляет принцессе Уне возможность скрыться от насильника-сарацина. Однако более изощренные соперники одному Сатиру не по силам (кн. 3–4). В стычке с великаном Олифантом «квартирону» помогает дева-воительница Бритомарт, а в яростной борьбе с заколдованной гиеной его выручает волшебный предмет, принадлежащий другой благодетельной героине.

Пожалуй, главным проявлением «зверства», против которого ополчился Сатирон, является агрессивная похоть. Объясняется это наличием козлиной крови в его жилах. Ведь именно козел в эмблематической традиции ассоциировался у елизаветинцев с вожделием плоти⁶. Преодолевая и перевоспитывая свою природу, герой пытается победить соответствующий порок и в окружающем его мире.

Встречая во время странствий разнообразие оттенков «зверской» похоти, Сатирон пытается противопоставить каждому из них соответствующее «антитетичное» оружие. Напористого насильника сарацина «квартирон» сдерживает своим физическим напором; гиену, существующую за счет разлагающейся плоти, он умирляет золотым поясом невинности, не подлежащим разложению; у сладострастной и скудоумной великанши Арганты Сатирон отнимает щуплого юношу, отвлекая ее внимание на себя. Несмотря на различие тактики, примененной Сатируном в нескольких поединках, все его подвиги объединяет следующее: «дита природы» сражается с *противоестественными* потребностями плоти. Именно противоестественность насильника и несогласие жертвы разделить плотские утехы возмущают рыцаря-«квартирона». Другие виды распутства его не трогают (это можно увидеть на примере истории сладострастной Хелены, сбегавшей с любовником от своего злого и бессильного мужа).

На уровне образов стремление Сатируна к триумфу над зверством представлено путем столкновения персонажа с бестиарными рядами.

О внешности самого «квартирона» Спенсер говорит очень скупой, изредка упоминая доспехи героя. Совершенно непонятно, есть ли у Сатируна копыта, покрыты ли он шерстью. Между тем, на описание родословной Сатируна Спенсер не жалеет слов: история воспитания «квартирона» изложена в девяти строфах (кн. 1, песнь 6, строфы 20–29). В лесу, где мальчика растил отец-сатир, их окружали лишь дикие животные.

For all he taught the tender ymp was but
To banish cowardize and bastard feare;
His trembling hand he would him force to put
Vpon the Lyon and the rugged Beare,
And from the she Beares teats her whelps to teare;
And eke wyld roring Buls he would him make
To tame, and ryde their backes not made to beare;
And the Robuckes in flight to ouertake,
That euerie beast for feare of him did fly and quake.
(bk. 1, canto 6, st. 24)⁷

(Всё, чему учил отец парнишку, сводилось к преодолению трусости и страха. По приказанию отца, малец трепал ручонкой льва и грубого медведя. Он должен был уметь отнять у матери-медведи-

цы ее малюток, прямо от груди. Ему приходилось объезжать реву-щих диких быков, хотя те брыкались и сбрасывали ношу. Он дол-жен был обгонять бегущую косылу. В итоге, все звери стали боять-ся мальчика и сторониться.)

Почти спартанское воспитание Сатирона, начатое его отцом-сатиром в лесных дебрях и направленное на обретение бесстрашия, увенчалось устрашением всей округи: почувствовав силу юнца, дикие четвероногие и не помышляли о покушении на его жизнь. Окончательное обуздание лесного зверья Сатиرونу вполне удается и являет собой дивное зрелище: герой выстраивает свирепых животных парами и впрягает их в одну упряжку:

And for to make his powre approued more,
Wyld beastes in yron yokes he would compell;
The spotted Panther, and the tusked Bore,
The Pardale swift, and the Tigre cruell;
The Antelope, and Wolfe both fierce and fell;
And them constraine in equall teme to draw.
Such ioy he had, their stubborne harts to quell,
And sturdie courage tame with dreadfull aw,
That his beheast they feared, as a tyrans law.

(строфа 26)

134

(Чтоб больше утвердиться в своей власти, он <Сатирон> впрягал диких зверей в одну упряжь: пятнистую **пантеру** и клыкастого **вепря**, быстрого **парда** и жестокого **тигра**, **анталопа** и **волка**, свирепостью и лютостью известных. Он парами выстраивал их как волов яремных. Безмерно рад он был упрямыя сердца их подчинить и неукротимых чудищ держать в покорном страхе; и повеления его для них были столь непреложны, сколь приказ тирана.)

В лесной упряжке Сатирона шесть могучих и опасных существ, три из которых – вепрь, тигр и волк – животные, не только появлявшиеся на страницах бестиариев, но и существующие в действительности. Другие три зверя – пард, анталопа и «пятнистая пантера» (заметим, именно пятнистая!) – тесно связаны с фантастической бестиарной традицией.

Из учительных бестиариев (например, «Физиолог») известно, что пантера славится сладким дыханием, которым она привлекает к себе других зверей. Единственно, против кого пантера бессильна – это дракон. Один только дракон может одержать над пантерой верх.

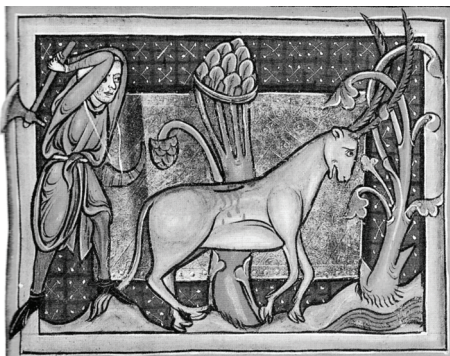
В бестиариях традиционно присутствуют также пард и анталопа.

Пард схож одновременно с леопардом и барсом (Муратова, с. 119), в некоторых толкованиях – с охотничьим гепардом. Это хищное и гибкое животное с закрученным спиралью хвостом, заканчивающимся пальметкой.

Анталопа внешне схож с антилопой, хотя некоторые исследователи полагают, что окончательно сблизить этих животных все-таки не следует (Муратова, с. 77). Анталопа – свирепый зверь с необычайно острыми рогами, который способен уйти даже от самого ловкого и искусного охотника. Рогами (соотносятся с Ветхим и Новым заветом), словно наточенным лез-



пард



анталопа

вием, зверь рассекает не только ветви, но и кряжистые деревья (т.е., опираясь на Священное Писание, верующий делается неуязвимым для темных сил). И только одна опасность угрожает анталопу: на берегу Евфрата растет цепкий кустарник «ерекин», ветви которого способны удерживать этого зверя, если тот, по неосторожности, забредет в заросли (иносказательно: увязнет в пороках и ереси). Запутавшийся в «ерекине» анталоп легко уязвим: он падет жертвой любого врага.

Казалось бы, условность средневековой и ренессансной аллегории позволяет впрямь в одну телегу не только «копя и трепетную лань», но и анталопу вместе с волком. Однако не следует ожидать от аллегорических зарисовок бессмысленного нагромождения образов.

Спенсер описывает эту разношерстную дикую упряжку с долей юмора. Сатирон, пользуясь правом сильного, выстроил всех животных в ряд «без разбора». Не случайно рядом с именем каждого животного указано одно из его характерных свойств: это помогает читателю ориентироваться, способствует узнаванию bestiарного ряда. Конечно, bestiарная шестерка свирепа и неукротима, потому она и попала под кнут Сатирона. Так в чем же улыбка автора? – По наивности и «дикости» своей, «квартирон» видит в плененном зверье лишь жестокость и неукротимость. К различиям этих созданий он остается слеп. От него ускользает и сладкое дыхание пятнистой пантеры, и фантастичная природа анталопы (чьи рога символизируют силу Ветхого и Нового заветов). Иными словами, Сатирон не готов в своих действиях учитывать то, что преподавалось во всех «учительных» bestiариях: надлежит проводить различие между «благими» и «злыми» тварями. «Чистых» и «нечистых» четвероногих здесь объединяет одно: они все оказались слабее существа, в котором четверть козлиной крови, а три четверти – человеческой.

* * *

Здесь мы подошли к довольно каверзному вопросу: насколько жестко закреплены за существами bestiариев положительные и отрицательные качества? Насколько неоспорима принадлежность того или иного зверя к «чистым» или «нечистым»? Может быть, «неразборчивость» Сатирона есть проявление свободомыслия, а вовсе не недостаток «образования»?

Для того, чтобы понять, какую силу – дружественную или враждебную, добрую или злую – таит в себе тот или иной бестиарный персонаж, встречающийся на пути спенсеровских героев, надлежит разобраться, какой системе смысловых координат это существо принадлежит.

Многозначность спенсеровой аллегории смущала и продолжает смущать не одного читателя поэмы. Как и у Шекспира, сказавшего устами Гамлета, что «нет ни хороших, ни дурных вещей; мы мыслию окрашиваем их»⁸, у Спенсера появление зверя отнюдь не означает, что толковать его надлежит лишь в одном контексте: как спутника пороков. Порой звери символизируют качества, достойные лучших добродетелей⁹. Размышляя над иносказательными описаниями животных у Спенсера, надо наблюдать, в какую «систему координат» они помещены, и какие аллегорические качества зверя выносятся на первый план, актуализируются в каждом конкретном случае.

Проверить влечение своей интуиции можно способом, на который в свое время обратил внимание К.С. Льюис в монографии «Аллегория любви», говоря о «Королеве Фей»:

«Аллегория отнюдь не является головоломкой. Не следует читать аллегорию как детектив, отыскивая недостающий ключ. Если читатель хоть сколько-нибудь знаком с аллегорическим языком, обладает крупицей здравого смысла и толикой жизненного опыта, то он может не сомневаться: любое *significacio*, которое при повторном прочтении поэмы кажется фальшивым, ошибочно».¹⁰

Иными словами, убедиться в верности понимания спенсеровского иносказания можно перечитав ту или иную книгу поэмы и сверившись с общим впечатлением от прочитанного: если найденное толкование аллегории не кажется совершенно натянутым, то оно имеет право на существование.

Чудища бестиариев, как правило, не бывают целиком дурными или добрыми. Каждое из них описано комплексом черт, который, условно говоря, являет собой отдельное «множество». Уникальные элементы этого множества поддаются перестановкам, образованию подмножеств (более или менее привлекательных) и т.д. Главное условие манипуляций с бестиарными характеристиками – узнаваемость. Существо, давшее имя конкретному множеству черт, должно оставаться узнаваемым. Что касается эмоциональной оценки животного, она может меняться в определенных пределах, заданных границами множества.

Определенные типы бестиариев, разумеется, существовали для того, чтобы с помощью аллегорических собраний описаний животных, инструктировать читателя в вопросах морали, религии, этикета. К таким бестиариям относится «Физиолог», или книга «о всей твари» (созданный предположительно в Александрии I–II вв. и переведившийся на разные языки мира)¹¹. Это была «учительная книга, в которой нравы и особенности животных, птиц, камней получают истолкование в форме христианской библейской экзегезы»¹². В раннее средневековье текстами «Физиолога» пользовались для того, чтобы начертать всеобъемлющую панораму мироздания, поведать о тварном мире и показать драму грехопадения и искупления. В средневековые бестиарии нередко включались «извлеченные из Книги Бытия о сотворении земли, растительности, светил, живот-

ных и человека», «изложения истории первого человека Адама, наставления об основах духовного водительства человека, а также сами иллюстрированные «тексты о наречении зверей и классификации животного мира» (с. 60)¹³.

Все существа, реально существующие и фантастические, в этих системах толкования разделялись на два лагеря: (1) создания, символизирующие Христа и (2) твари, ассоциировавшиеся с образом дьявола. Первые были «чистыми», вторые – «нечистыми». В поле поляризованном крайностями добра / зла, душеспасительного / дьявольского, к «чистым» относились такие бестиарные создания, как лев, единорог, пчелы, птица голубь, феникс, волшебная птица харадр (известная также как каладриус). К «нечистым» – многообразные змеи, гидра, грифон, онокентавр, а также существа, которых Спенсер «приобщил» к приключениям Сатирона: сатиры и гиены.

Однако существовали и другие типы бестиариев, с несколько иной системой антитез.

Бестиарии могли создаваться не только для инструктирования читателя в вопросах добра и зла, но и для развлечения. Таков, например, куртуазный «Бестиарий любви» Ришара де Фурниваля (XIII в.), где «нравы и повадки животных предстают как метафоры поведения влюбленных», скрывая за собой «представления о системе Пяти Чувств и Четырех Элементов космоса в их связи между собою» (С. 364–365)¹⁴. Толкование образов животных и птиц в этом бестиарии, а также их перечень, как собственно и в «Бестиарии любви» анонимного автора (XIII в.)¹⁵, открываются аллегорическими изображениями соловья и лебедя, разумеется, отличается от сугубо христианской аллегории, апеллируя к куртуазной, пародийной и игровой культуре.

К примеру, если в «Физиологе» представлено отталкивающее толкование омерзительной гиены, то в анонимном «Бестиарии любви» гиена попросту отсутствует. Из «куртуазного» собрания зверей эта мерзостная тварь исключена, несмотря на ее волшебное обладание драгоценным камнем, который спрятан в одном из ее глаз (сумевший извлечь этот камень получает дар предвидеть будущее)¹⁶.

При сопоставлении разных бестиариев, обращает на себя внимание смена акцентов в толковании образов зверей. Возьмем, к примеру, пятнистошкурую пантеру, которая в собраниях христианской направленности (в частности, в латинских списках «Физиолога») иносказательно уподобляется Христу, облакающему в плоть «многообразную премудрость Божию» (Муратова, с. 100). Любопытно, что в анонимном «Бестиарии любви» пантера символизирует не притягательность проповедей Христа, а пленительность Дамы, в которую влюблен автор:

Пантера – очень милый зверь,
К тому же редкой красоты:
Ее раскрашен мягкий мех
Природой в множество цветов.
Но это далеко не все:
Когда очнувшись ото сна,
Пантера разевает пасть,
Зевает сладко и рычит,
Из пасти зверя сладкий дух

Наружу рвется и летит,
И наполняет все кругом.
Заметим, этот аромат
Пугает ядовитых змей,
Ведь так противна гаду сласть,
Поскольку сам-то он вонюч,
Что он скорее прочь ползет.
Напротив, тварям остальным
Приятен очень этот дух.
И потому, его вкусив,
Уж от Пантеры отойти
Они не могут и всю жизнь
За нею ходят по пятам.
И я за Дамою моей
Иду – недаром был пленен
Чрез Обоняние, вдохнув
Ее прелестный аромат.

(Перевод П. Рыжакова, с. 39–40)

Импровизация в толковании узнаваемых звериных образов, свободное обращение с множествами бестиарных черт отмечают и поэзию Спенсера.

138

Спенсеровская система смысловых координат не копирует в точности систему средневековых бестиариев. Бестиарные ряды в поэме «Королева фей» базируются на привычных для английского Ренессанса представлениях об **иерархическом** устройстве тварного мира. При каждом удобном случае Спенсер подчеркивает иерархический принцип организации мироздания, что вполне естественно для произведения, посвященного монаршей особе Елизавете Тюдор.

Елизаветинцы были убеждены, что нарушение привычного порядка вещей, поспание законов иерархии чревато стихийными бедствиями мирового масштаба. Об этом замечательно написано у Шекспира в «Троиле и Крессиде» (act 1, sc. 3). В монологе Улисса, посвященном законам иерархической градации, в частности говорится:

На небесах планеты и Земля
Законы подчиненья соблюдают,
Имеют центр, и ранг, и старшинство,
Обычай и порядок постоянный.
<...>

Ведь если вдруг планеты
Задумают вращаться самовольно,
Какой возникнет в небесах раздор!
Какие потрясенья их постигнут!
Как вздыбятся моря и содрогнутся
Материки! И вихри друг на друга
Набросятся, круша и ужасая,
Ломая и раскидывая злобно
Все то, что безмятежно процветало
В разумном единенье естества.
О, стоит лишь нарушить сей порядок,

Основу и опору бытия –
Смятение, как страшная болезнь,
Охватит все, и все пойдет вразброд,
Утратив смысл и меру.

<...>

И все свелось бы только к грубой силе,
А сила - к прихоти, а прихоть - к волчьей
Звериной алчности, что пожирает
В союзе с силой все, что есть вокруг,
И пожирает самое себя.¹⁷

(Перевод Т. Гнедич)

Строгий порядок мироустройства, законы старшинства и подчинения должны соблюдаться, чтобы не пошатнулась «основа бытия».

Однако как быть с созданиями, занимающими какое-либо шаткое промежуточное место в этой строго упорядоченной системе, так сказать «висящими между этажами»? В этом отношении спенсеровский Сатирон – существо весьма любопытное для иллюстрирования елизаветинских взглядов на тварную иерархию.

Встав на путь рыцарских подвигов и служения, это «дитя природы» может слегка продвигаться вверх по иерархической лестнице, используя «генетику», полученную по материнской линии (род людей) и вырастая над «животными» корнями отца-сатира. Покорить более высокие ступени сословной лестницы «квартирону» не дано: сказываются ограничения, наложенные на него его происхождением. И все-таки Сатирону удается приподняться над уровнем «естественного человека» путем освоения куртуазного этикета, предполагающего «элегантное и любезное поведение рыцаря, его “вежество”»¹⁸ (с. 329). Правда, действительные проявления куртуазности у Сатирона являют собой некое карнавальное искажение истинного «вежества» и более соответствуют духу тех фаблио, где гипертрофировано внимание к адюльтеру.

Фривольности, впрочем, не мешают ему стать основателем нового рыцарского братства с говорящим названием «Орден Девства». Мысль об этом Ордене родилась у Сатирона после его битвы с заколдованной гиеной – еще одним ярким представителем средневековых бестиариев.

* * *

Гиена, или ведьмина зверюга – омерзительная тварь, словно сошедшая со страниц старинных зоологических томов. Гиена – из самых отвратительных и нечистых существ: она питается падалью (часто изображается на фоне могил с трупом в зубах), символизируя пристрастие к самым низшим проявлениям плоти. Ей не чужды ни разврат, ни содомский грех, ни, говоря современным языком, мазохизм.

В мире «Королевы фей» гиена находится на службе у лесной ведьмы и принадлежит к числу преследователей прекрасной девушки по имени Флоримела, являющейся воплощением девической красоты. Группу ее преследователей спенсероведы условно называют «бестиарий похоти», так как каждый гонитель Флоримелы обнаруживает зверские наклонности и всепоглощающее желание завладеть ее телом. Флоримелу преследуют безобразный лесной-лесник, ведьмак (сын лесной колдуньи), ведьмина гиена, дряхлый рыбак, усыпанный рыбьей чешуей, морское божество

Протей. Последний до поры до времени заключает неподатливую Флоримелу в подводную темницу.

Сатирон встречает далеко не всех участников этого bestiaria похоти, но когда в лесу он видит страшную гиену, жадно пожирающую труп белой кобылицы, то сразу понимает, откуда эта лошадь: на ней обыкновенно ездил Флоримела. Самой девушки поблизости нет, однако рядом лежит оброненный ею предмет одежды: пояс. И Сатирон, испугавшись наихудшего, решает наказать чудовище.

Он бережно подбирает пояс невинной девы, сокрушаясь об исчезновении хозяйки, а затем набрасывается на гиену. Обрушивая на зверюгу страшные удары, рыцарь вскоре обнаруживает, что омерзительная тварь не терпит никакого ущерба: боль и ранения приносят ей особое наслаждение и даже придают силы (кн. 3, песнь 7, стрф. 32–33). Тогда Сатирон меняет тактику: отбрасывает в сторону свой меч, запрыгивает гиене на спину и заматывает ей пасть поясом Флоримелы – реликвией целомудрия и чистоты. Пояс оказывается действенным средством: гиена кажется полностью присмирившей.

Эта победа Сатирона над гиеной временная и не вполне самостоятельная: рыцарю помогает волшебный предмет, принадлежавший невинной деве. Стоит Сатирону отвлечься – гиена освобождается от пут, сбрасывает пояс Флоримелы и убегает обратно к своей хозяйке-ведме в глухую чащобу. Упустив гиену, Сатирон, разумеется, совершает ошибку. Его триумф над олицетворением похоти и разврата остается неубедительным. О судьбе исчезнувшей Флоримелы он тоже ничего не узнаёт.

Единственное ценное приобретение Сатирона в схватке с гиеной – оброненный пояс Флоримелы. Он снова его подбирает, кладет в ковчег (как святыню) и учреждает новый рыцарский орден, символом коего является этот пояс.

Здесь Спенсер создает пародию на рыцарский орден подвязки (учрежден в 1348 г.). Утраченный Флоримелой пояс не означает никакого телесного ущерба для нее. Как и подвязка, по легенде оброненная дамой на балу в Кале и вызвавшая смех придворных, пояс Флоримелы всего лишь знак уязвимости и неловкости, обнаружив который, поистине учтивые рыцари избавят даму от позора. Именно так, по легенде, поступил король Англии Эдуард III Плантагенет, подобравший подвязку, соскользнувшую во время танцев с ноги графини Солсбери. Вернув смутившейся даме ее предмет одежды, он усомнил усмехающихся словами: «Пусть стыдится подумавший плохо об этом» (*Honi Soit Qui Mal y Pense*) – фраза, ставшая девизом ордена.

Склонившись, чтобы поднять пояс Флоримелы, не оставив его лежать в грязи, Сатирон обнаруживает некую сопричастность кургуазной



гиена

традиции и проявляет качество, похожее на истинное со-чувствие и такт, на рыцарское вежество.

Пробуждение рыцарского вежества у «квартирона» наглядно отмечено сменой его герба.

Вспомним, какой символ был изображен на щите Сатирона, когда он явился на помощь благодетельной Уне (кн. 3, песнь 7, стрф. 30):

It was to weete the good Sir Satyrane,
That raungd abroad to seeke aduentures wilde,
As was his wont in forest, and in plaine;
He was all armd in rugged steele vnfilde,
As in the smoky forge it was compilde,
And in his Scutchin bore a Satyres hedd <...>

(И был то добрый рыцарь Сатирон, бродивший по миру в поисках приключений, готовый в брань вступить и в чаще леса, и на открытом месте. На нем – стальные латы, но без блеска, словно ковали их в чадающей кузне, а на щите его изображен сатир).

В начале приключений на щите рыцаря изображен сатир – один из предков. Этот герб родословный. Он не обнаруживает рыцарское «кредо», которое обладатель щита готов отстаивать. Первый герб «квартирона» свидетельствует лишь о его происхождении, корнях, добрых сыновьих чувствах, что тоже немаловажно.

После приобретения боевой реликвии, пояса Флоримелы, Сатирон меняет свою символику. Он выезжает на рыцарский турнир в новом снаряжении (Кн. 4, песнь 4, стрф. 17):

Then tooke the bold Sir Satyrane in hand
An huge great speare, such as he wont to wield,
And vauncing forth from all the other band
Of knights, **addrest his maiden-headed shield,**
Shewing him selfe all ready for the field.

(И тогда неустрашимый сэр Сатирон взял в руку копье тяжелое, которое он выбрал для сраженья, и вырвавшись вперед, опередив ряд рыцарей, он поднял щит, украшенный девической головкой, всем видом обнаружив свою готовность к бою.)

Новый герб Сатирона, указующий на принадлежность рыцаря Ордену Девства, являет собой занимательную аллегорическую зарисовку, загадывание которой может приятно развлечь. Прежде всего, он напоминает ребусы: слово “maiden-head” обозначает и девичью головку (ее легко изобразить), а также девственность (понятие трудно поддающееся визуализации).

Обратим внимание на сатирические штрихи этого аллегорического портрета, зияющие как парадокс: рыцарь, объявивший себя защитником девства, на деле сам спасается «за девством», как за щитом. И вместо того, чтобы прятать ранимую девичью головку подальше от вражеских копий, в разгар битвы Сатирон подставляет ее под град самых нещадных ударов.

Сатирично изображена Спенсером и цель проведения турнира: вместо того, чтобы позволить наиболее благороднейшей даме выбрать награду для победителя турнира, Сатирон завел иной порядок. Победитель получает

самую красивую даму в качестве приза. Поэтому параллельно с рыцарскими сражениями Сатирон объявил конкурс красоты среди представительниц слабого пола. Правила этого турнира так курьезны, так далеки от соблюдения общественной иерархии, что ничего не приносят, кроме постоянных раздоров.

Однако вопреки усмешке, которую вызывает Сатирон, курьезно размахивающий щитом с двусмысленным образом “maiden-head”, налицо «эволюция» этого персонажа.

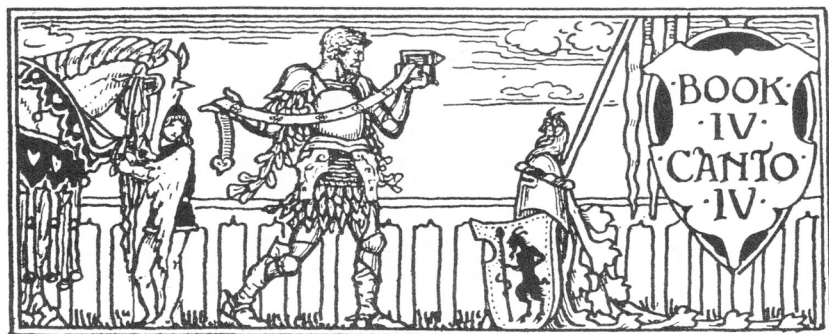
Его старый и новый герб, взятые вместе, образуют антитезу «сатир / дева». Смена геральдики обнаруживает рыцарский рост Сатирина: из неразборчивого победителя зверей он превращается в несколько неуклюжего защитника невинных и продвигается к куртуазному вежеству.

Значимое видоизменение облика Сатирина отмечено и на гравюрах некоторых художников, работавших над иллюстрациями к «Королеве фей». Уолтер Крейн, например, снабдив текст «Королевы Фей» десятками иллюстраций (опубл. 1894, 1895, 1896), разместил Сатирина не на полных книжных разворотах, а во вспомогательных орнаментальных украшениях¹⁹. В двух миниатюрах (с. 12, 78) художник выразительно передал преобразование этого персонажа. Вот образ Сатирина из начала поэмы: полуобнаженный человек со свирелью в руках, находящийся в окружении сатиров.

142



Позже Сатирон изображен уже в рыцарских доспехах, любующийся поясом-святыней, хотя на щите героя пока еще красуется его предок.



Казалось бы, персонаж «эволюционирует». Однако я не случайно беру это слово в кавычки. В системе «Королевы Фей» отсутствует идея становления героя в том смысле, кой мы вкладываем в это понятие, рассуждая о литературе более поздних эпох. Удачно по этому поводу высказалась Розали Коли, заметив, что у Спенсера «Всё сущее постоянно претерпевает метаморфозы, но в результате этого появляются отнюдь не новые сущности. Все создания преобразуются в самих себя, всё с большей очевидностью, всё больше и больше походя на то, что составляет их сущность»²⁰ (Р. 350). Постоянное уточнение каждого значимого образа – характерный прием Спенсера. В согласии с ренессансными теориями об устройстве мира, в частности с неоплатоническими, Спенсер в своей поэзии провозглашал неизменность лишь идеальных (духовных) сущностей; «подлунные» создания, сотворенные как имитация совершенных, пребывают в состоянии постоянного становления (см., например, “An Hymne of Heavenly Love”, II. 98–103)²¹. Вот почему полноценный «портрет» Сатирона как некой «сущности» состоит из суммы отдельных портретных зарисовок, приведенных выше. Особое, уникальное место на «лестнице бытия», занимаемое Сатироном (сочетание четверти козлиной натуры и трех четвертей человеческой) исчерпывающе определяется его динамическим изображением, состоящим из нескольких контрастирующих друг с другом «кадров».

Каков же предел совершенства «квартирона»? Что остается для него недостижимым, согласно законам мироустройства Страны Фей?

Постарайся охватить взглядом траекторию его движения.

Плутая по лесным чащам эльфийского края, Сатирон обнаруживает искреннее стремление служить добродетели непорочности и противостоять зверству. Свое служение он совмещает с постижением куртуазного кодекса²². По мере сил, рыцарь обучается вежеству (он не оставляет в грязи оброненный Флоримелой предмет одежды), смиренно служит юным дамам (умея угодить и целомудренной Уне, и любвеобильной Хеленоре). Кроме того, Сатирон чтит само понятие женственности и девичества (учреждает Орден Девства и его символику, поклоняясь поясу Флоримелы почти как идолу). Наконец, Сатирон принимает адюльтер как естественные и даже правильные отношения мужчины и женщины (о чем свидетельствуют вставные фаблио). Иначе говоря, спенсеровский персонаж по своему постигает все 4 составляющие кодекса куртуазной любви – вежество, смиренность, культ любви к женщине и адюльтер (ср. *Courtesy, Humility, Religion of Love, Adultery*), – на которых, как на «4-х китах куртуазности», заострили внимание некоторые исследователи XX в.²³. Это предел совершенства рыцаря-«квартирона».

Между тем мироустройство Страны Фей предполагает, что ступени иерархической «лестницы бытия» поднимаются выше куртуазной любви, достигая области «романтического брака», если использовать метафору К.С. Льюиса, который сказал: «окончательно поражению куртуазной любви пред лицом романтической концепции брака (the romantic conception of marriage) посвящены третья и четвертая книги “Королевы Фей”»²⁴.

Этот идеал «романтического брака», воспетый Спенсером не только в «Королеве фей», но и в сонетах, и в малых поэмах, И.И. Бурова называет несколько иначе: «любовь, освященная церковным браком»: «Любовь, освященная узами супружества, которую поэт воспел в Сонете LXV, является его идеалом чувства, а церковный брак Спенсер рассматривает как

непременное условие реализации того, что ранее было им названо “chast desires” (Сонет VIII, ст. 8): физической стороны любви, очищенной религиозной верой и “ангельской” сущностью возлюбленной. В этом проявляется принципиальное расхождение трактовки любви у Спенсера с ее концепцией у его предшественников, в том числе и Сидни» (с. 433)²⁵

Подобная оценка спенсеровской трактовки любви очень значима для верного понимания смыслов, заложенных в поэме «Королева Фей», о чем немало сказано в англоязычных исследованиях разных столетий. Приведем еще одну цитату из отечественного труда, на русском языке, для того, чтобы закрепить в памяти это справедливое суждение о спенсеровской специфике.

«Если Сидни взбунтовался против петраркистского понимания любви, то Спенсер предложил ее принципиально новую философию, рассматривая любовь как добровольный дар, в единстве ее духовной и плотской составляющих, непременным условием реализации которой является церковный брак» (Там же, с. 55).

Следуя данной логике, легко увидеть: рыцарю-«квартирону» недоступен идеал целомудренного брака, воспетый Спенсером в историях других рыцарей поэмы (Аморетты и Скудамора, Бритомарт и Артегала, Красного рыцаря и принцессы Уны и т.д.). Любовь как единство духовной и плотской составляющих, освященное законным браком, – выше понимания Сатирона.

144

На пути стяжания добродетели целомудрия герои поэмы (люди и эльфы) начинают лучше понимать, что такое идеальная любовь и стремятся к заключению счастливого брака, который совершается «на небесах». Аллегорическим выражением совершенной любви у Спенсера является гермафродит. На тропинках Страны Фей путешествующим героям чаще встречаются профанированные «антиподы» гермафродита (например, великаны-близнецы Арганта и Олифант, вступавшие в кровосмесительную связь еще в чреве матери). И все-таки вереницу гибридных «сиамских» образов, часть которых не только не добродетельна, а откровенно порочна, венчает целомудренный Гермафродит (олицетворяющий счастливый брак).

В «Королеве Фей» заверченный образ гермафродита встречается лишь однажды: в первом издании 1–3 книг поэмы (1590)²⁶. Рождение этой сущности наблюдает дева-воительница Бритомарт, поспособствовавшая сближению двух разлученных эльфов: рыцаря Скудамора и красавицы Аморет. Исстрадавшиеся влюбленные, увидевшись после долгого расставания, заключают друг друга в объятия – и происходит чудо:

Lightly he clipt her twixt his armes twaine,
And streightly did embrace her body bright,
Her body, late the prison of sad paine,
Now the sweet lodge of loue and deare delight:
But she faire Lady ouercommen quight
Of huge affection, did in pleasure melt,
And in sweete rauishment poured out her spright:
No word they spake, nor earthly thing they felt,
But like two senceles stocks in long embracement dwelt.

Had ye them seene, ye would haue surely thought,
 That they had beene that faire Hermaphrodite,
 Which that rich Romane of white marble wrought,
 And in his costly Bath caused to bee site:
 So seemd those two, as growne together quite,
 That Britomart halfe enuying their b[]esse,
 Was much empassiond in her gentle sprite,
 And to her selfe oft wisht like happinesse,
 In vaine she wisht, that fate n'ould let her yet possesse.
 (bk 3. 12. 45–46)

(Нежно обхватил он ее обеими руками, крепко прижав к себе всю целиком, сияющую, всё ее тело, недавно служившее темницей тоске и печали, теперь сделалось родной обителью любви и восторга; и она, прекрасная дева, от избытка чувств, услажденно таяла, со сладким восхищением источая <устами> свой жизненный дух; ни слова не слетело с их губ, ничего земного они не чувляли, но как два изваяния долгим объятием жили. // Увидев их, вы верно решили бы, что перед вами тот дивный Гермафродит, коего известный богач-римлянин из белого мрамора сотворил, и в роскошной купальне на всеобщее обозрение водрузил; Так предстали эти двое, спросись вместе, а Бритомарт, почти завидуя их блаженству, вся воспылала благородным духом, и желала для себя такого же счастья, но напрасно мечтала, ибо судьба ее еще отдаляла от этого обладания.)

145

Подобно андрогинной фигуре с эмблемы «Matrimonii typus» Бартельми Ано (1552 г.), спенсеровский Гермафродит гармонизирует и скрепляет узлом противоположности, находясь не в пустоте, а в окружении других созданий: добродетельной Бритомарт и лесных существ (птиц, а возможно и невидимых дриад и сатиров).



Гармонизация антитез, которую на эмблеме наблюдают, с противоположных крайних позиций, Моисей и сатир, Сатиرون никогда не удастся достичь. Он так и останется где-то рядом с сатиром балансировать между «человеческим» и «животным», сопротивляясь «зверскому». Сатиرون остается в стороне от абсолютной гармонии «телесного» и «духовного»: это уже совсем иная антитеза.

Иллюстрация из книги Barthélemy Aneau «Picta poesis», Lyons, Macé Bonhomme, 1552. (Книга была известна в кругу Спенсера).

¹ Полное заглавие поэмы «Королева фей» следующее: “THE FAERIE QVEENE. Disposed into twelue books, Fashioning XII. Morall vertues”. Двенадцать добродетелей, как сообщал Спенсер в сопроводительных комментариях, выбраны в подражание аристотелевским добродетелям. Как утверждал Спенсер в письме к своему покровителю У. Рэли, поэма «Королева Фей» посвящена описанию добродетелей и вдохновлена аристотелевской этикой.

² Здесь в отношении существ и народов, населяющих волшебную Страну Фей, под «расами» мы понимаем не набор исторически сложившихся человеческих групп, имеющих определенные физические особенности, а систему разных «популяций»: эльфы, люди, великаны, лесные и речные духи, животные и т.п. В этом значении слова, «расы» из «Королевы Фей» (1590/1596) предвосхищают условные расы литературы «фэнтези» XX в.

³ В написанных Спенсером 6-ти книгах поэмы рыцарские «квесты» распределяются по следующему принципу: Красный рыцарь служит Святости, сэр Гийон – Умеренности, дева Бритомарт – Целомудрию, Кэмбел и Триамонд – Дружелюбию, Артегал – Правосудности, Калидор – Учтивости.

⁴ Roche, Thomas P., Jr. “The Faerie Queene, Book III” // The Spenser Encyclopedia / Gen. Ed. A.C. Hamilton. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1990. P. 272.

⁵ Аристотель. Никомахова этика (пер. Н.В. Брагинской); Большая этика (пер. Т.А. Миллер) // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4 / Перевод с древнегреч.; Общ. ред. А.И. Доватура; Ин-т философии АН СССР. М.: Мысль, 1984. С 53–293; С. 295–374. (Филос. наследие. Т. 90).

⁶ Сам Спенсер в сцене шествия шести пороков (кн. 1, песнь 4, строфы 17–35) изображает грех похоти восседающим на козле (в то время как Тунеядство едет верхом на осле, Обжорство – на свинье, Алчность – на верблюде, Зависть (со змеей за пазухой) – на волке, а Гнев – на льве.

⁷ Текст поэмы цит. по изд.: Spenser, Edmund. Spenser: The Faerie Queene / Ed. by A.C. Hamilton. 2nd ed. 2007 (Longman Annotated English Poets). Здесь и далее подстрочники и переводы, если не указано иначе, выполнены мною. — E.X.-X).

⁸ Дословно: «there is nothing either good / or bad but thinking makes it so» (W. Shakespeare, *Hamlet*, Act II, sc. 2, ls. 1350–1351).

⁹ См., например, о разных ипостасях льва: Marotti, Arthur F. Animal Symbolism in *The Faerie Queene*: Tradition and the Poetic Context // Studies in English Literature, 1500-1900. Vol. 5, No. 1, The English Renaissance (Winter, 1965). Houston: Rice University Publ. Pp. 69-86. О многозначности других bestiарных существ у Спенсера см.: *Curbet, Joan*. Edmund Spenser’s Bestiary in the “Amoretti” (1595) // Atlantis, Vol. 24, No. 2 (Diciembre 2002), pp. 41-58. Published by: AEDEAN: Asociación española de estudios anglo-americanos; *Miskimin, Alice*. Britomart’s Crocodile and the Legends of Chastity // The Journal of English and Germanic Philology, Vol. 77, No. 1 (Jan., 1978), pp. 17-36. Published by: University of Illinois Press; *Brown, Eric C.* The Allegory of Small Things: Insect Eschatology in Spenser’s “Muiopotmos” // Studies in Philology, Vol. 99, No. 3 (Summer, 2002), pp. 247-267. Published by: University of North Carolina Press.

¹⁰ Lewis, C.S. The Allegory of Love. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1961. Epub Edition: Sept., 2013. ISBN 9780062313751. Harper Collins. Kindle Edition. (Kindle Locations 5998-6001).

¹¹ Физиолог / Изд. подгот. Е.И. Ванеева; отв. ред. Л.А. Дмитриев. СПб.: Наука, 1996. (Серия «Литературные памятники»). 169 с. С. 6.

¹² Ванеева Е.И. Предисловие // Физиолог ... Цит. соч. С. 5.

¹³ Муратова К.М. Средневековый бестиарий (статья и комментарии) // Средневековый бестиарий (издание рукописи из собраний Государственной Публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина). М.: Искусство, 1984. 244 с.

¹⁴ Муратова К.М. Новая рукопись «Бестиария любви» Ришара де Фурниваля // Вестник истории, литературы, искусства / РАН, Отделение историко-филологических наук. Т. 6. М., 2009. С. 363–368. См. также: трактат Гуго Сен-Викторского «О зверях и о прочих вещах» (*De bestis et aliis rebus*).

¹⁵ Бестиарий любви в стихах / Анонимный автор. Пер. и послесл. Павла Рыжакова. М.: Водолей, 2015. 128 с.

¹⁶ Муратова К.М. Средневековый бестиарий ... Цит. соч. С. 87.

¹⁷ Шекспир У. Тройл и Крессида // Джеффри Чосер. Тройл и Крессида; Роберт Хенрисон. Завещание Крессиды; Уильям Шекспир. Тройл и Крессида / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, М.В. Оверченко, Н.Т. Пахсарьян. М.: Наука, 2001. 748 с. С. 331–536. (Серия «Литературные памятники»).

¹⁸ Пахсарьян Н.Т. Куртуазность // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель / Под общ. ред. Е.А. Цургановой и А.Е. Махова. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2010. С. 329–330.

¹⁹ Ср. маргинальные фигуры средневековых рукописей, о которых мы размышляли в начале статьи.

²⁰ Colie, Rosalie L. Being and Becoming in *The Faerie Queene* // R.L. Colie. *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1966. XX+553 p. Pp. 329–352.

²¹ Подробнее об этом см.: Colie, R.L. *Ibid.*, pp. 331–335.

²² Подчеркнем однако: Сатирон не является образчиком куртуазности. Основная роль Рыцаря Куртуазности принадлежат эльфу Калидору, заглавному герою 6-ой книги поэмы.

²³ См., например: Lewis, C.S. *Allegory of Love*. *Op. cit.*, loc. 80–90. Ср. несколько иную характеристику куртуазности: Пахсарьян Н.Т. Куртуазность... Цит. соч., с. 329–330.

²⁴ Lewis, C.S. *The Allegory of Love*. *Op. cit.*, loc. 5326–5330.

²⁵ Бурова И.И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера в контексте художественных исканий елизаветинской эпохи. Дисс. ... доктора филологических наук. СПбГУ, 2008. 644 с. См. там же о браке и куртуазной любви: с. 317–322; с. 357.

²⁶ Первая часть аллегорической поэмы Эдмунда Спенсера «Королева фей» была опубликована в 1590 г., состояла из 3х книг, вместивших ровно 18000 поэтических строк и завершаясь описанием образа Гермафродита. Нумерологическую составляющую поэзии Спенсера подробнее всего освещал Аластэр Фаулер в монографиях, посвященных ренессансной литературе. Поэтическая нумерология увязана там и с образом Гермафродита, который исчез из более поздней 6-тикнижной версии поэмы 1598 г. Не исключено, что Спенсер собирался передвинуть этот образ в заключительную часть своего опуса, которую дописать не успел. См., например: Fowler, Alastair. *Spenser and the Numbers of Time*. N.Y., 1964; Cheney, D. *Spenser's Hermaphrodite and the 1590 Faerie Queene* // PMLA, Vol. 87, No. 2 (Mar. 1972). Pp. 192–200.

Метаморфозы антитезы «зверь / человек»
в сборнике новелл Альдо Палаццески
«Звери XX века».

148

Флорентиец Альдо Палаццески ворвался на итальянскую литературную сцену начала XX века не менее эпатажно, чем Томмазо Маринетти со своими «Манифестом футуризма» и романом «Футурист Мафарка»¹. Маринетти и Альдо Палаццески – две знаковые фигуры итальянского авангарда первого двадцатилетия века. Повесть Палаццески «Перелà, Человек из дыма» (1911) и его футуристический манифест «Противоболь» (1914) закрепили в пестром контексте итальянского авангарда такие опорные для итальянской культурной традиции приемы комического, как ирония, парадокс, буффонада, гротеск. Разумеется, в оживлении таких тенденций в итальянской литературной реальности начала столетия большую роль сыграл и европейский авангардистский литературный контекст, в который с наступлением XX века стремились влиться итальянские писатели. Абсурд, смеховая экспрессивность, сказочная иносказательность стали для многих итальянцев инструментами искоренения провинциализма в отечественной литературе, не поспевавшей за «пароходом современности»². В отличие от громогласной патетики тотального разрушения и агрессивной утопической символики Маринетти, оказавшихся недолговечными в итальянской литературе, апология иронического, игрового отношения к реалиям жизни и гротескно-фантастического их переосмысления сразу и надолго обрела последователей среди писателей первого ряда. Напомним о Пиранделло с его трактатом о «юморизме», новеллами и комедиями; о «театре гротесков», о некоторых новеллах Ландольфи и философско-фантастической прозе И. Кальвино о так называемых «наших предках». Сам Альдо Палаццески, оставивший на литературной арене вплоть до 70-х годов прошлого века, в разные периоды своей творческой активности возвращался к поэтике фантастического гротеска, сочетал ироническую насмешку над реальностью с шутовским абсурдом или со сказочной иносказательностью. В целом ряде случаев в упорной верности такой поэтике прозрачно читался ответ зрелого и позднего Палаццески на литературную, идеологическую или нравственно-философскую полемику разных лет, и это неизменно делало его произведения заметным явлением в достаточно сумбурной итальянской культурной динамике всего XX века.

Так было, в частности, со сборником бестиарных новелл «Звери XX века» (*Bestie del '900*), выпущенным Палаццески во Флоренции в 1951 году – в бурное и драматичное для послевоенной Италии время идеологи-

ческих переоценок ее прошлого и настоящего и выбора социальных и культурных перспектив будущего.

В сборнике отчетливо проступают контуры главной темы творчества Палаццески и сущность его отношения к миру и веку (ведь заглавие сборника «Звери XX века» прямо указывает на современный ему мир). Во всем, что написано Палаццески, высвечена ненатуральность, химеричность происходящего в этом мире, неустойчивость или недостоверность искомого и очевидного, доходящее до абсурда искажение природных начал в нем. Новеллы, стихи и романы «Кодекс Перелà», «Пирамида», «Дожд» объединяет стремление автора продемонстрировать, насколько легко то, что люди полагают реально существующим и непреложным, может быть опровергнуто (или попросту осмеяно) некоей иной логикой, иной реальностью, естественность которой тоже выглядит вполне убедительной.

Характерная для писательской манеры Палаццески «техника бинарных оппозиций»³, отчетливо проявившаяся в сборнике «Звери XX века», органична избранному им жанру бестиария как повествования, в котором традиционно предполагается сопоставление мира животных и мира людей, подразумеваются их оппозиция или аналогия. В новеллах Палаццески это основополагающее для жанра сопоставление «человеческого» и «звериного» чаще всего предстает как череда антитез высокого/низкого, природного/искусственного, реального/иллюзорного, трагичного/комичного. Эти оппозиции не только организуют сюжет, на них построены сами образы персонажей – как зверей, так и людей. Ведь Палаццески не был бы самим собой, если бы не воспользовался в своем бестиарном сборнике новелл дорогим для него правом быть «скоморохом» и «шутом» и не превращал, причем многократно, антитезу «человек/зверь» в комический, фантастический или гротескный парадокс-перевертыш. «Человеческое» и «звериное» в персонажах его новелл в определенный момент парадоксально ломают свои границы, замещают друг друга так, что исчезает, меняется их природное качество. В животном внезапно обнаруживаются те или иные свойства человеческой природы, а в человеке проступает разительное родство и сходство с животными -иногда в результате попытки к ним приблизиться, установить с ними некие гармоничные отношения, но чаще из-за утраты (или врожденного отсутствия) человеческих качеств. Происходит постоянное переворачивание исходной природной антитетичности, анекдотическая многократная замена вроде бы устойчивых, утвержденных самой природой признаков. Мир, созданный Палаццески в этом новеллистическом сборнике – это парадоксальный мир-трансформер, в котором причудливо сочетаются, подменяют, обнажают противоречивую сущность друг друга и демонстрируют свою относительность реальное и фантастическое, естественное и искусственное, человеческое и бесчеловечное, прекрасное и уродливое. Фантастичные и абсурдные сами по себе, подмены в персонажах Палаццески «звериного» и «человеческого» то комически опровергают их природную антитетичность, то маскируют, а то парадоксальным образом акцентируют ее, предвзвешенно осмеивая, подвергнув сомнению и вывернув ее наизнанку. Писатель помещает своих персонажей – зверей и людей – в фантазмагорические ситуации, в которых они на какой-то момент заняли «иное», не подобающее им место в мире и как бы «перевернули», пересоздали исходный миропорядок. Перевернули, чтобы в который раз убедиться, насколько чужды друг другу две его природные составляющие, животное и человек. А одновременно и

чтобы продемонстрировать, насколько драматичные, неестественные и эфемерные формы могут принимать в современном «перевернутом» мире и их попытки сблизиться, понять друг друга, и их изначальная несхожесть. Палаццески затевает с читателем «оригинальнейшую игру, которую ведут между собой ум, свобода, сдержанность, искренность писателя, и прежде всего – его гениальное, веселое, в высшей степени человеческое литературное мастерство»⁴.

Персонажи Палаццески – это состарившийся цирковой лев и его старая, давно покинувшая арену дрессировщица; это курица, чувствительная, тонкая и романтическая натура, и ее грубая примитивная хозяйка-птичница; это тихие труженики-муравьи и их неугомонные, беспечные соседки-бабочки, вздумавшие однажды померяться силой, но забывшие, что в саду хозяева все же не они, а садовник; это купленная на рынке рыба, которую два чудака-художника, ослепленные игрой красок на ее чешуе, принимают за «королеву рыб» и не решаются зажарить; это нильский крокодил, которого эксцентричная путешественница-англичанка увозит в Англию и представляет своим подругам как нового мужа взамен умершего; это высокопородная красавица-собака Люли, верившая в свою исключительность, но соблазненная бесстрашным героем городских улиц – беспородным псом; еще есть бродячий кот, обитатель венецианского Дворца дождей, загиноптизивавший смотрительницу дворца своим взглядом и гордой повадкой; уличные воробьи и певчие птицы с парижского птичьего рынка, составляющие живущий рядом с людьми отдельный, очаровательный городской мирок; наконец, обезьяна из римского зоопарка, ловко одурачившая столичный бомонд, мэрию, полицию и прессу. Люди и животные живут рядом, их миры на какой-то миг образуют видимость единого целого, даже могут фантастически взаимотрансформироваться, но все же неизменно возвращаются к «статус кво»: хрупкая связь между ними распадается, они снова остаются чуждыми и даже враждебными друг другу.

Как в поэтике новелл Палаццески осуществляются эта перемежающаяся взаимотрансформация и взаимоотталкивание двух миров (игра «бинарными оппозициями»), по уже упомянутому удачному определению голландской исследовательницы), между которыми устанавливается (и опять распадается) нестойкое подобие контакта и понимания? Новела «Хан» начинается со сцены паники и возмущения горожан, увидевших вдруг льва на своей улице. Негативная реакция людей по-человечески естественна, но постепенно эта реакция меняется, когда выясняется, что это старый добродушный цирковой лев по кличке Хан, пришедший навестить свою старую укротительницу Челесту, с которой выступал на арене много лет назад. Тут антитеза «зверь / человек» делает свой первый кульбит: вступает в действие фантастическое, естественное меняет свое содержание. От долгой службы в цирке Хан перестал видеть в себе хищника и если не внешне, то внутренне вполне очеловечился: он признается, что всегда ценил не силу, а дружбу, семейный уют и участие, по-стариковски полюбил овощной суп и вегетарианскую пищу, а не никчемное дешевое мясо, каким жадная хозяйка цирка кормила зверей. Его раздражают грубые манеры цирковой obsługi, грызня соседей по зверинцу, пошлые вкусы публики. Он жалуется на то, что ради увеличения выручки приходится исполнять надоевшие дешевые трюки вроде грозного рычания, махания лапой и разевания пасти для того, чтобы тупица-укротитель к радости зри-

телей засунул в нее свою немыгую голову. Хан и Челеста, зверь и человек понимают друг друга, радуются обществу друг друга. Это для них обоих становится естественным, и эта вдруг появившаяся симпатия замещает собой прежний – тоже естественный – антагонизм. Как два одиноких старика, Челеста и Хан сидят на кухне, дремлют после обеда, прогуливаются по улицам, причем лев уже совсем не пугает ни окрестных жителей, ни их домашних собак, сплетничают об общих знакомых, обсуждают прошлые цирковые представления.

Но читателя ждет еще одна трансформация естества персонажей: в один прекрасный день эта создавшаяся фантастическим способом «другая», идиллическая реальность разрушается, оборачивается трагедией для обоих. Гармоническое согласие человека и зверя являет свою эфемерность, их отношения утрачивают такие параметры, как человечность, взаимопонимание, доверие, сочувствие. Челесте вдруг пришло в голову примерить старый цирковой костюм и достать хлыст: она тут же вспоминает свою роль дрессировщицы хищников – жестокую, унижающую зверя роль господина, которая так тешит зрителя в цирке. В ответ на щелканье хлыста и повелительные крики Челесты Хан растерялся, потом не сразу, но тоже вспомнил свой статус свободного хищного зверя, набросился и растерзал приятельницу, обманувшую его доверие. В последнем абзаце, однако, Палаццески раскрывает трагически-абсурдный смысл такого вроде бы в полной мере состоявшегося возврата Хана к своей естественной природе. Вроде бы восстановив на миг природный порядок, Хан все-таки не вышел из предудказанных ему людьми противоестественных рамок. «В отчаянии и смертельном ужасе, зажмурившись», он бежал из залитой кровью комнаты назад в цирк – чтобы, как иронически резюмирует Палаццески, «стать в полной мере львом»: то есть до конца дней по-рабски «склонять голову перед своим демоном»: терпеть, делать все по команде человека в постылой цирковой неволе.

В новелле «Хан» Палаццески очеловечивает, а затем расчеловечивает, возвращает звериного персонажа в лоно его естества, чтобы снова вернуть его под власть угодного людям реального порядка, при котором человек диктует природе свой устав, в сущности противный ей, но признанный людьми естественным, хотя он и далек от того, что называется человечностью. Смысловые трансформации, взаимоперетекания антитез «естественное/противоестественное», «человечное/звериное», «человеческое/бесчеловечное» происходят, как будет показано далее, во всех новеллах сборника. В некоторых игра этими антитезами развивается в сфере чистой комедии, для других характерна легкая ироническая тональность.

Так, в новелле «Помпона» героиней является одаренная высоким эстетическим вкусом курица, лучшая в птичнике несушка по кличке Помпона. Весьма тонкая натура, она ненавидит хозяйку за грубость и примитивность, так как сама необычайно чувствительна к красоте – и даже точнее, к духовной наполненности (spiritualita) природной красоты в разных проявлениях: Помпону чаруют переливы красок вечернего заката, она любит гармонию мужской силы и телесного совершенства, воплотившихся в юном петушке Зару. Конец эстетическим восторгам Помпоны (и ее нежной дружбе с Зару) пришел, когда безжалостная хозяйка-птичница превратила Зару в каплуна; и хотя его оперение сделалось при этом куда богаче и пышнее, однако тонкое эстетическое чувство Помпоны было оскорблено этой противоестественной красотой, вылилось в презрение к

несчастному поклоннику и заострило тайную ненависть курицы к бесчувственной хозяйке.

В начале новеллы «Виа Венето, 21 марта» развернуты два параллельных «портрета» главных персонажей – замечательно красивой высокопородной сучки Люли и ее безупречно элегантного владельца, некоего безымянного римского синьора, который безмерно гордится обладанием такой выдающейся собакой. Это два законченных самодовольных сноба, схожих обоюдным сознанием своей исключительности и беспрецедентной привередливостью. Люли выказывает полное равнодушие ко всем породистым «женихам», которых подыскивает для нее чванливый хозяин, и он принимает это презрение за естественное проявление гордости чистотой ее элитной породы. Но естественность такого рода улечивается под властью любви, вспыхнувшей между Люли и беспородным уличным псом Нино, который сумел прельстить ее бесстрашием, упорством и обещаниями свободы и счастья вдвоем (Палацчески наделяет своих героев способностью мыслить, мечтать, колебаться в выборе и в пафосных монологах Нино расшифровывает «язык» их взаимного влечения друг к другу). Люли убегает с Нино, но апофеозом их любви на виду у прохожих становятся смех собравшейся толпы, истерика хозяина и неминуемый отлов Нино полицейскими: эта естественная для людей реакция развешивает ту «другую», любовную реальность, тот поэтический мираж свободы и счастья, которые поманили послушавшихся зова своей природы собак.

152

В новелле «Дагобер» Палацчески очеловечивает крокодила, которого некая вдова, любительница путешествовать по Африке, представила своим английским приятельницам как нового мужа. Крокодил вполне доволен переменной в своей судьбе, он готов всю жизнь путешествовать по миру, учить иностранные языки и играть свою роль на раутах супруги, тем более что она и ее подруги – вполне светские английские леди, в прошлом воспитанницы одного пансиона. Они высоко ценят эксцентричность любого рода и потому считают хорошим тоном восторгаться Дагобером – и даже невозмутимо сносить некоторые «дикие» вольности его поведения. В рассказе о превращении крокодила в чудакового английского сквайра в ярком гротескном свете предстает, таким образом, прежде всего «человеческий фон», принятые в среде участников этой фантазмагии далекие от естественности понятия о семье, приличиях, успехе в жизни.

В сборнике Палацчески есть ряд новелл, в которых фантастической трансформации подвергается не животное, а именно человеческое «естество», психика человека, подпавшего под мистическое влияние другой, в данном случае прежде всего «животной реальности» и оттого теряющего способность адекватно воспринимать окружающий его мир. В первую очередь, для героя такого плана, как показывает Палацчески, становятся неразличимыми границы реального и мифического⁵. Так, в новелле «Дождь венецианский» животное – бездомный кот, появляющийся по ночам в торжественном Зале Большого Совета во Дворце дождей в Венеции, – ни в чем не отступает от того, что характерно для его естества. Вполне естественны и вполне объяснимы и здравые понятия героини новеллы – смотрительницы Дворца съоры Терезиты – о ее месте и роли в окружающем ее мире: и ее гордость тем, что она живет и работает в самом прекрасном и величественном здании Венеции, и ее вполне типичная для пожилой вдовы привычка подкармливать бездомных кошек, обитающих в подвалах дворца. И в суждениях съоры Терезиты о странностях кошек в принципе

нет ни капли необычного: «Я же говорила... кошки всегда скрывают от нас что-то, чего нам не понять. Никогда не знаешь, почему они поступают так или иначе, зачем уходят, зачем приходят, чего хотят, почему они тут...». Но однажды, увидев большого черного кота во время вечернего обхода Дворца в самом его пышном Зале Большого Совета – то есть именно там, куда сторожа никогда не допускали никаких котом – сьора Терезита вдруг испытала беспокойство, робость и мистический трепет, словно от встречи с чем-то сверхъестественным. В ее сознании кот, упрямо приходивший каждый вечер в Зал Совета неизвестно откуда, фантастически трансформировался. Он превратился для пожилой смотрительницы в живое, вполне реальное воплощение величия, изысканности и магнетической энергетики самого знаменитого архитектурного памятника Венеции. Даже внешний вид кота в ее глазах преобразился: он видится ей крупнее обычного, черная шерсть кажется волшебной прекрасной, «в изумрудных глазах сверкают два бриллианта самой чистой воды». Терезита уверовала, что вопреки реальности «венецианский дож не умер» и что в кота вселился бессмертный дух принявшего звериный облик легендарного хозяина Дворца. И именно в этом ключе Терезита стала воспринимать высокомерный гипнотический взгляд кота, его независимый вид, царственные повадки, не допускающие обычного для людей фамильярного обращения с ему подобными. Особенно мистическое действие на Терезиту оказывала его княжеская разборчивость в еде и желание созерцать ночную лагуну из высокого окна Зала (так, как это делал дож, часто изображавшийся художниками на фоне ночной Венеции). И когда однажды кота находят мертвым, причем именно на кресле дожа, женщина потрясенно восклицает: «Венецианский дож умер!». Смерть таинственного кота она воспринимает тоже в мифологическом ключе – как знак того, что рухнула главная опора легендарного венецианского мира и как предзнаменование конца самой Венеции.

Новеллу «Дождь венецианский» можно воспринимать как ироническую бестиарную фантазию на тему гипнотической роли мифов в сознании человека (мифа исторического – о закате величия Венеции и мифа природного – о таинственной силе кошек). Новелла «В воздухе Парижа» – это окрашенная легкой и грустноватой иронией история «исцеления» героя от некоего поэтического наваждения, в котором ему привиделась якобы реально существующая гармония между миром природным и миром большого современного города. Герой новеллы (на этот раз автор говорит от первого лица) усмотрел признаки этой гармонии в том, какой контакт возникает в Париже между птицами и некоторыми горожанами. Ежедневно на парапете набережной рассыпаются семечки и крошки для птиц, люди кормят птиц с рук в парках, на старинном Цветочном рынке в центре города вроде бы обыденный акт «сделки» (то есть купли-продажи певчих птиц) происходит в «совсем другой атмосфере» – сопровождается душевным «общением» людей, объединенных одной страстью к пернатым, жаркими спорами, увлеченными рассказами о породах, повадках птиц, их болезнях, склонностях, тонкостях содержания. Птицы, в свою очередь, радуют прохожих своим щебетом и свистом, из дверей и раскрытых окон слышатся птичьи трели, воробьи в листве платанов зорко караулят приход тех, кто о них заботится, оповещают друг друга и шумными стаями устремляются к рассыпанному корму. И рассказчик с радостью погружается в открывшуюся ему «совершенную гармонию», сам почти

ощущает себя птицей и удивляется одному – как он мог прежде быть нечувствительным к очарованию «этого чудесного ансамбля» – воздуха, света, щебета, шороха крыльев. «По мере того, как я делал все новые открытия, мои шаги становились все легче и легче, и все вокруг меня делалось воздушным. Казалось мне, что мои ноги уже едва касались земли».

«Потаенному счастью» пребывания героя новеллы в «другой», рожденной его воображением реальности, где он жил в гармонии с пернатым миром, приходит конец после того, как его внимание привлекли необычный птичий свист, а затем и вид таинственной огромной птицы в дивном сверкающем оперении: эта птица еженощно выпархивала из такси и скрывалась в подъезде его дома, а днем в доме раздавались неслыханные по мелодике трели под аккомпанемент рояля. Не в силах поверить, что может существовать такая птица, герой испугался было за свой рассудок, но быстро исцелился от владевшего им поэтического наваждения, понял его химеричность: его развела тоже химера, но иного рода, а именно уже вполне «человеческая» грубая реальность современного Парижа, рядящаяся под сказку. Блистающее золотом и серебром оперение сказочной птицы было сценическим костюмом артистки кабаре с Монмартра, какой-то якобы «русской княжны», выступавшей с номером художественного свиста. Герой не удержался и поднялся на этаж, где жила «птица» – и увидел грузноватую вовсе не привлекательную крашеную даму в желтом халате, которая походила на простую перепелку. Фальшивая поэтичность, псевдосказочность щебечущей со сцены «птицы-сказки» начисто «обрезала крылья» воображению героя, очарование «воздушного мира» развеялось, «и теперь ноги его твердо стояли на земле».

В «Даме с веером» животное и человек остаются каждый в своей реальности, причем люди создают себе искаженный ее образ, находясь под властью рожденных ими самими мифов; «другая» же, «природная» реальность ставит их в тупик, недоступна их пониманию. Новелла прочитывается как сатирическая насмешка над способностью большого коллектива людей внутри своей собственной среды множить нелепые слухи и безоглядно верить своим химерам, как беспорочным истинам. Героиней на этот раз опять является ошеломительное существо из «звериного мира» – наделенная даром слова макака, которая долгое время остроумно мистифицировала римлян. Она появлялась и стремительно исчезала в сумерках на крышах дворцов Рима или на стенах Колизея в белой шали и с красным веером в руках, а газеты и весь римский бомонд строили догадки, одна фантастичнее другой, о том, кто эта дама, Полиция и журналисты гонялись за свидетелями, и родился миф о некоей африканской принцессе, причуднице и владелице несметных сокровищ, приехавшей искать себе выгодную партию в Рим. Ходили, правда, еще несуразные слухи о темном лице принцессы и о ее якобы виденном кем-то красном заде, но мифическая африканская принцесса от этого ничего не потеряла в общественном мнении и оставалась героиней дня. Вечный Город пришел в ажютаж, дамы разделились на партии сторонниц принцессы (они завели моду на красные веера в знак симпатии к незнакомке) и ее противниц, не подававшихся общественной истерии. И вот на большом балу в мэрии полиция показала найденную к тому моменту нарушительницу спокойствия. Толпа дам с красными веерами была парализована видом наряженной в белую шаль обезьяны, которая сначала тонко уязвила их, придя на этот раз без красного веера. А потом, дабы доказать, насколько домислы бомонда

были далеки от реальности, обезьяна продемонстрировала, так сказать, свою истинную «животную» сущность: задрала хвост и показала обществу то, «на что никто смотреть не захотел и все прикрыли глаза веером». Этим фарсовым жестом обитательница зоопарка разрушила все химерические мифы людей, родившиеся благодаря ее мистификации.

Так Палаццески закончил свой сборник новелл «Звери XX века»: выразительный жест обезьяны стал комическим реваншем реального природного, «животного» начала в его нескончаемом, трагикомическом соотнесении с фальшивыми мифами и химерами, которые искусственно создаются в современном человеческом мире и составляют его прерогативу.

¹ О футуристической молодости А.Палаццески см.: Николетти Дж. Портрет Альдо Палаццески // Палаццески А. Кодекс Перелà. Противоболь. Поэзия / Составление, пер.с итал.А. Ямпольской и др. Предисловие Дж.Николетти. М.: Река времен, 2016. С. 5-22.

² Сапрыкина Е. Ю. Футуризм и авангардная культура Италии // Авангард в культуре XX века. 1900-1930. Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн.1. С. 384-403.

³ Об этой особенности повествовательной техники Палаццески см. Langsbroek S. *Le bestie nel codice di Palazzeschi. Analisi tematica della narrativa di Aldo Palazzeschi.* Amsterdam: Free University Press, 1985. P. 14-16.

⁴ *Storia della letteratura italiana.* A cura di E. Cecchi e N. Sapegno. V. IX. Roma: Garzanti, 2000. P.403.

⁵ Langsbroek S. P. 18, 77.

«Пограничная зона»
оборотнической модели бытия
в мировой литературе XX века

Мы, оборотни, значительно превосходим людей во всех отношениях.

Но, подобно им, мы почти не знаем истинной любви. Поэтому тайный путь выхода из этого мира скрыт от нас. А он настолько прост, что трудно поверить: разорвать цепь самогипноза можно одним движением ума.

«Священная книга оборотня». В. Пелевин

156

Эстетическое освоение мира в призме моделей «лабиринтного» мироздания (с акцентом на значении «здание мира») восходит в основе своей к мифологическому сознанию, составляющего основу оборотнических мирообразов. Наиболее ярко русская литература XX века регенерирует¹ в своём художественном текстовом пространстве самый парадоксальный культурологический миф прошлого – миф «оборотничества». Эстетизация данного мифа в художественном тексте логически осуществляется в рамках культурологической метафоры «лабиринт», конгениально продуцирующей в художественную систему артефакты пространственно-временной модели «мира в мире» (в вариантах «сознание-в-сознании», «тело-в-теле», «сон-во-сне» и т.д.). Важно, что именно сознание героя в неклассической прозе XX века становится символическим воплощением общего эпохального неомифологического сознания, определяющего культурфилософию эпохи, построенной на концептуальном изменении системы интуитивных представлений о реальности, то есть картины мира. Исследователь В.П. Руднев считает, что именно феномен неомифологического сознания привёл к тому, что доминантное для классической картины мира «противопоставление бытия и сознания перестало играть в XX веке определяющую роль» и сменилось «фундаментальной оппозицией... текст-реальность»². Текст и стал символическим носителем сознания, фиксирующего миф-состояние мира и человека. Исходя из современной теории, именно миф в одном из своих аспектов и воплощает это особое состояние: «Миф... имеет в обыденном и культурном языке три значения: 1) древнее предание, рассказ; 2) мифотворчество, мифологический космогенез; 3) **особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное**... такое состояние сознания, которое является нейтрализатором между всеми фундаментальными культурными **бинарными оппозициями** (выделено нами – Г. Г.), прежде всего между жизнью и смертью, правдой и ложью, иллюзией и реальностью»³.

В определённых состояниях сознание (ИСС – изменённое состояние сознания) человека подавляется бессознательным, которое, по теории Юнга, и состоит из мифа. Именно в подобных ИСС миф распадается на антитезу «общего-личного» и определяет личностную картину мира. Так выявляется основное психологическое качество бинарности неомифологического сознания – сопричастность (*человека бытию, бытия человеку*).

Процесс мифологизации художественного процесса XX века сопровождается усилением тенденций экзистенциализации. При этом экзистенциальная ситуация «*катастрофы, кризиса, разрушения, смерти*»⁴ становится основой для мифосмысловых новаций в сфере художественных построений образа мира. Мифологемы (образные, сюжетные, идейные...) часто используются как способы познания и смысловой репрезентации экзистенциального бытия: «Мифология, – по мнению О.М. Фрейденберга, – выражение единственно возможного познания, которое ещё не ставит никаких вопросов о достоверности того, что познаёт, а потому и не добывается её»⁵.

Бинарность становится ключевым критерием художественной парадигмы XX века в области синтезирования мифосознания и экзистенциального типа художественного сознания и дефинирует архитектонику «мироподобных структур» (В. Хализев). Бинарность, соответственно, предопределяет художественную специфику оборотнического неомифа, формирующегося по принципу анаморфозы (наложение «тела и тела») и метаморфозы (превращение в ходе художественного онтогенеза «тела в тело»). Опираясь на положение теории В. Хализева о том, что «произведение, воспринимаемое как органически возникшая целостность, может представлять как некий аналог упорядоченного, целостного бытия»⁶, мы можем конституировать наличие особой метапозитики⁷, определяющей специфику мироподобного художественно-символического моделирования в тексте оборотнического мифа на основе «системы содержательных и формальных компонентов структуры произведения, которые повторяются в разных вариациях в каждом тексте и трансформируются в знаковые ситуации и мотивы»⁸ оборотнической модели мифомира.

В рамках данной метапозитики авторские трансперсональные модели «лабиринтного» мироздания вариативно выстраиваются в рамках ключевой проблемы любого литературного оборотнического неомифа – противопоставленность и соотнесённость души (духа, сознания) и тела. Попытка акцентировать духовную идентификацию бинарности «сознание-тело» привела к возникновению в литературе определённой формы художественной модели «телесного бытия» с акцентацией на антропологическом концепте «*homo somaticus*» («*человека телесного*»). При этом тело рассматривается как знаковая система, в рамках которой формируется достаточно сложная многоуровневая поэтика телесной деформации/деструкции/трансформации..., определяющая целую систему метаморфоз не только человеческого тела, но и духа/психики/сознания.

Оборотничество в мифологии – это процесс временного превращения человека в животное (анимаг превращается по своей воле, то есть руководствуется разумом и сохраняет человеческое сознание, а оборотень обречён на это в силу разных причин, человеческое погружается в под-сознание, превалирует животный инстинкт). В литературной модели важно различать эзотерическое превращение (вследствие феномена ИСС) или физическое перевоплощение. В психологии выделяется понятие «клини-

ческой ликантропии» как формы психического состояния зоантропии, при котором меняется самовосприятие – человек мыслит себя животным. В художественной модели оборотничества клиническая ликантропия интегрируется с мифологическим оборотничеством и формируется сложная система типов. Процесс телесного перевоплощения физических оборотней (тело-в-тело) и ментальных оборотней (сознание-в-сознание) основан на бинарности «своё-чужое» и становится основой сюжетографии или принципом оборотнического миромоделирования и составляет основу объективной субъективности (индивидуальной телесности), но в обоих случаях идентификационным локусом является изменённое состояние сознания, то есть «внутренняя субъективность».

В мировой литературе XX века художественная модель человека и бытия структурируется по нескольким направлениям «лабиринтной логики», но если условно выделить и дифференцировать (с учётом внутренней взаимосвязи и взаимообусловленности) в ней персоналогический и онтологический уровни и выделить соответственно два концепта – ИСС «параллельных миров» (для системы экзистенции человека) и **хронотоп** «параллельных миров» (имеющий онтологический статус «жизненного мира»), то можно представить следующую интегральную схему:

Модель «человек – бытие»

158

Персоналогический уровень

Онтологический уровень

Homo licanthropus (оборотень)

Ликантропическая модель мира (оборотническая)

Суть оборотнического ИСС образует следующую цепь – тип человека-«оборотня» (с акцентом не на нравственном, а на биолого-физиологическом оборотничестве) репрезентирует и оборотническую модель мира как круга перевоплощений (зоантропологических). В этом случае следует отличать художественные сюжеты оборотнических метаморфоз, связанные или только с изменёнными состояниями сознания, или с различными незооморфными превращениями, то есть неорганическими. Они не соотносятся с формой оборотнического миромоделирования. Феномен данной интеграционной модели заключается в том, что в процессе интерференции, когда герой одновременно проживает в разных «параллельных» мирах своей экзистенции разные типы «духовного/психологического сознания», разлагающих его *«homo somaticus»*, то формируется особое осознанное «пороговое мышление», формирующее в совокупности новационную модель мира «пограничной зоны» (К. Фрумкин). И именно эта зона и определяет понятие реальности в неклассической парадигме художественности XX века.

Метаморфозы и анаморфозы иллюстрируются системой таких художественных образных кодов телесной «пограничной зоны», как ликантропы (В. Пелевин «Проблема верволка в средней полосе», «Священная книга оборотня», Х.-Л. Борхес «Рагнарек»), териантропы (А. Ким «Белка»), Ю. Мамлеев «Учитель», Д. Липскеров «Последний сон разума»), инсекты (Ф. Кафка «Превращение», В. Пелевин «Жизнь насекомых»), анаморфотропы (А. Ким «Посёлок кентавров», Т. Пулатов «Черепаша Тарази») и т.д. Идентифицировать и дифференцировать специфику художе-

ственного моделирования таких видов зооантропической мета/анаморфозы как ментальная трансформация, духовная трансформация и собственно телесная возможно только учитывая бинарность телесно-сознательного плана. В художественных текстах данная градация может иметь принципиальное значение, поскольку концептуальны аспекты сознательно-духовной идентификации героя-оборотня с животным и непосредственно неосознанная форма телесной модификации человек/зверь, что подразумевает систему бинарностей «человек/зверинность», «одинокость/стайность», «реальность/иномирность» и др.

В русской неклассической парадигме художественности, начиная с символизма, осуществляется определённая дифференциация категорий «**тело**» (как некая материальная форма человека или текста) и «**телесность**» (как «определённый тип организации структурирования опыта (как индивидуального, так и коллективного), «механизм» работы сознания, «материя» мысли, первичная по отношению к самой мысли и задающая способ её развёртывания. < ... > Телесность здесь – факт непосредственного присутствия в мире, данный задолго до его разделения на «внутреннее» и «внешнее»⁹).

Чаще всего понятийное содержание категории «тело» не превышает биоанатомического объёма (внешнее, физиологическое составляющее объекта). «Телесность» расширяет этот объём содержания до социально-культурных и онтологических составляющих человеческого бытия. Модель телесного бытия с антропологическим концептом «*homo somaticus*» носит гносеологический характер в русском модернизме, и впоследствии, в постмодернистский этап развития, трансформируется в инвариант оборотнической модели мира. Художественное познание «телесности» определяет не специфика объекта, а специфика видения «телесности» как феномена смыслового контекста человеческой внутренней жизни. И.М. Быховская вскрывает аксиологическую суть такой интерпретационной призмы так: «Подлинно гуманитарный взгляд на телесную практику... – это взгляд на неё с позиции смысла, с позиции анализа её ценностного содержания, то есть взгляд сквозь призму «мира человека», культуры, а не мира природы или мира обезличенного социума»¹⁰. Именно такой взгляд выражает концептуальную множественность «телесного бытия» личности в контексте культурного и аксиологического анализа человеческого тела, актуализированный уже в самом начале XX века.

Учитывая психосоматическую теорию целостности индивида как единства души и тела, Гиппократ определяет неразрывную связь между телесными и сознательными метаморфозами. Ликантроп как соматотип, определяемый одновременно телесным оборотничеством и метаморфозами сознания наиболее ярко репрезентирует гуморальную теорию, объясняющую поведение человека в зависимости от его внутренней гуморальной конституции. Таким образом философские основания проблемы сознания/темперамента позволяют дать чёткую детерминацию изменённых состояний сознания в зависимости от варианта «телесных кодов», а не наоборот. Так с ликантропа – оборотня снимается диагноз «психопатологии» – не большое сознание вызывает оборотничество телесности, а телесные метаморфозы провоцируют изменение сознания. Ликантропическая «инакость» не есть феномен психической патологии «другости/зверинности» (то, что в современной психиатрии называется «расширением сознания»), а знак биоэтической органической другой «телесности». И диалог

«Я-Другой» в литературном тексте становится способом смыслопорождения художественной биоэтики, процесс эстетизации которой сегодня интенсивно актуализируется. В частности, в рамках гуманитарного проекта клуба «Интрада» создаётся новое междисциплинарное исследовательское поле художественной бестиологии.

В художественной литературе наблюдаются различные варианты «эстетической игры» с зооантропологическими бинарностями «телесности» и «сознательности» в образе «Homo Icantropus» (оборотне). В мифологии прохождение через лабиринт «тела в теле» означает, как правило, процесс обновления, преобразования или нового рождения. Именно игровые метаморфозы такого порядка свойственны «лесным» лабиринтам А.Кима, концептуализирующего в качестве центра-входа-выхода «мировое древо» и символизирующего (в интерпретации индийской мифологии) возвращение к собственной оси, «обретении» чрез это оси мира и тем самым избавлении от сансары и законов кармы как познании высшей степени свободы. В повести «Белка» мы сталкиваемся с нравственно-этической репрезентацией «органической антиутопии». Телесные метаморфозы героя-оборотня (вариант духовно-ментальной териантропии) предопределены возвращением в мифологическое «нравственное» прошлое, декодируемое современной сознательностью: *«Речь идет о превращениях и перевоплощениях. Я могу мгновенно превращаться в белку и обратно, принимать человеческий облик в минуты особенные, отмеченные каким-нибудь сильным возбуждением или испугом. Иногда бывает, что я подхожу к раздвинутым дверям вагона в метро человеком, а вскакиваю в вагон — когда двери приходят в движение, чтобы закрыться, стремительной белкой, быстренько втягиваю за собою хвост, чтобы его не прищемило, и снова мгновенно оборачиваюсь человеком. В большинстве случаев на это никто не обращает внимания, но бывает, что какая-нибудь чопорного вида старушка поглядывает на меня весьма неодобрительно... Это пример касательно моих превращений...»*

Перевоплощения же происходят у меня при неизменности телесной сущности просто моя душа вселяется в тело или иного человека, и не только в человека, но даже в бабочку или пчелу — и это происходит не по моей воле и в момент, совершенно не предвидимый мною. <...> Каждое подобное перевоплощение для меня как краткий обморок, когда душа на время покидает тело; но бывают и затяжные обмороки, когда эта самая душа, словно истинная белка скачет зигзагами все новых перевоплощений, как по ветвям густого леса»¹¹.

Для натурфилософии А. Кима, развивающего в повести любимую шестидесятниками концепцию «всеобщего братства», восходящую к «Философии общего дела» Н. Фёдорова, слиянность телесных кодов Белки и человека обусловлена философскими танатологическими мифологемами, соотносимыми с идеей «преодоления границ» и «возвращением человека в состояние полного мира с животными»: *«В это мгновение и постигла мыслящая белка, что человек призван возвестить великую смену смерти бессмертием. Подобно тому, как земля и лес были нерасторжимо едины в общем извечном сосуществовании и каждое дерево, падая к подножью других, постепенно соединялось с ними в нарастающей нови, почва НАШЕГО Леса, эфир человеческий, лишь обогащается, когда пар моей или твоей жизни, вырвавшись из холодного тела, взвевается к небесам»¹².*

Белка-зверь служит в этой литературной репрезентации своего рода

индикатором телесного «предела человека» и его духовным «двойником». Териантропические метаморфозы героя в повести постулируются А. Кином как определённый «тест на человечность» (термин Ек. Вельмезовой). Смерть «человеческого тела», предопределённая отчуждённостью и трагедийностью современного мира, означает эсхатологическую конечность этого мира. Энтропия человеческой сознательности преодолима лишь через слиянность с сознательностью звериной «инакости», эмблематически выражающей синкретическую первозданную энергию добра – единственно способную противостоять человеческому энтропийному сознанию.

Подобная попытка двойного взгляда предпринята Т. Пулатовым в романе «Черепаша Тарази». Используя метафорику и метафизику превращений, Пулатов одновременно исследует сознание человека и природное бытие, но в их кармической взаимосвязи. Мифотворческая символика романа «Черепаша Тарази» концептуализирует динамический процесс телесной трансформации, детерминированной распадом сознания, его «изъятием» из человеческого тела. Для Т. Пулатова превращение Бессаза в черепаху – не обстоятельство, а закон жизни. Его интересует детерминация превращения, а не его следствие, поскольку это не роковая случайность, не метафизика, а кармическая закономерность, реальность – следствие бездуховности, разрушения нравственно-моральных основ бытия и установ социума, продолжающиеся из поколения в поколение и превращающиеся в личностное проклятие, сопровождающееся физической энтропией и духовной деградацией. Причём физические страдания этого процесса мучительнее и окончательнее страданий нравственных – и в этом заключён трагический диагноз современного мира, по Т. Пулатову.

Главным героем романа является учёный Тарази, тестудолог, и смысловой акцент падёт не на судьбу Бессаза («Черепаша Бессаз»), а на попытку Тарази произвести обратное перевоплощение черепахи в человека и тем самым отыскать некий общий закон жизни, закон перевоплощения человека в животное и наоборот»¹³.

В идее Тарази смыкаются философские, религиозные учения мусульманства и буддизма. Перевоплощения божества Вишну в животных навели Тарази на мысль, что то же самое возможно и для человека. Однако Т. Пулатов, учитывая, что в Коране не раз подчёркивается мысль, что добро и зло, в конечном счёте, отразятся на том, кто их совершает, тему перевоплощения человека связывает с темой добра и зла, с темой рока и предопределённости судьбы: *«Мы искали нити, связывающие животных с людьми, чтобы попытаться как-то менять натуры животных, а столкнулись совершенно с противоположным. Похоже, что это танасух (переселение душ, превращение)...»*¹⁴. Основной причиной танасуха является добро или зло, совершаемое в роду: *«В следующем поколении гнилой крови стало ещё больше. И так до седьмого колена, когда мы видим, что род вернулся, завершив круг, к тому, с чего начал, — к черепашьему облику... Бессаз замкнул цепь... Он, как и прикованный на холме, тоже пристегнут цепью...»*¹⁵.

Тарази не удалась попытка вернуть черепахе облик человека, потому что не только *«духовная порча ускорила физическую»*¹⁶, но и потому, что она «заложена в роду», и наказание за нравственный порок должно нести весь род или целое поколение. В понимании Т. Пулатова, человек ответственен не только за себя и свою жизнь, но и за жизнь своего рода, и

по конечному счёту, за весь мир. Мера этой ответственности – высокая нравственность, стремление творить добро во имя всех людей, вера в торжество человеческого, а не звериного. И даже в неудаче Тарази чувствуется оптимизм, испытываемый писателем от мысли о том, что, пока существует *«извечная тоска... по человеческому»*¹⁷, пока есть в мире Тарази, пытающийся вопреки законам природы изменить жизнь, остаётся возможным духовное возрождение, которое приведёт к воскресению и возрождению всего рода человеческого и преодолению главного зла (по учению Н. Фёдорова) – смерти

А. Ким и Т. Пулатов в равной степени используют инкарнационную метаморфозу в качестве оборотнического идентификатора и позиционируют духовно-нравственные основания для превращения.

Метаморфозу оборотнической экзистенции может предопределять танатологическая дихотомия *«телесная смерть – смерть сознательности»*. В этой связи интересно сопоставление рассказа Ф. Кафки «Превращение» и романа Д. Липскерова «Последний сон разума», выявляющее две линии оборотнической метаморфозы в призме проблемы танатологического кода «телесного бытия».

162 В попытках постичь парадокс экзистенциального одиночества у Ф. Кафки рождается одна из самых странных в своей фантастичности, индикаторности и глобальных в своей аксиологической значимости новелла «Превращение», в которой важна не причина метаморфозы – превращения скромного коммивояжера Грегора Замзы в безобразное гигантское насекомое, а происходящая в результате этого экзистенциального перерождения человека **мутация окружающего мира** – его обезчеловечивание, обесценивание и дегуманизация бытийных универсалий. Кафку интересует не процесс метаморфозы превращения, а следствие – внутреннее состояние героя оборотня-инсекта. «Иная телесность» становится основой для метаморфоз личностного сознания. Но весь парадокс в том, что изменилось сознание не Грегора, а мира вокруг, – мира, не принявшего нового облика человека, оставшегося все тем же преданным и любящим. Метафора превращения для Кафки носит не кармический, не гносеологический характер – это способ выявления экзистенциальной истинности человека и бытия; это познание силы внутренней духовности, независимой ни от бытийных обстоятельств, ни от внешнего облика. Так Кафка постигает сокровенную суть вещей. Грегор не идет на компромиссы с совестью, ради блага семьи он выбирает смерть: *«О своей семье он думал с нежностью. Он тоже считал, что должен исчезнуть, считал, пожалуй, еще решительней, чем сестра. В этом состоянии чистого и мирного раздумья он прервал до тех пор, пока башенные часы не пробили три часа ночи. Когда за окном все посветлело, он еще жил. Потом голова его помимо его воли совсем опустилась, и он слабо вздохнул в последний раз»*¹⁸.

Для Кафки сам процесс превращения героя в сороконожку – случайное обстоятельство жизни, вызвавшее роковое изменение бытия, выявляющее однако истинную суть человеческого Я. Притчевое иносказание и метафоризация стиля необходимы писателю, чтобы подчеркнуть надвременность и надпространственность основных модусов бытия, постигаемых им в созданной эстетической реальности своего магического художественного мира – это отчужденность человека; одиночество личности во враждебном мире, в котором случайность становится роковой судь-

бой; страх и отчаяние; муки совести; предательство... Герой осознаёт, что преобразуется телесно, и неважно что детерминировало телесные метаморфозы, важно, что «иная телесность» становится причиной распада социальной телесности и личностного сознания. Среди этих невообразимых процессов основное место занимает распад тела определяющий символический план рассказа.

Если Ф. Кафка акцентирует возможность сохранения полной, нравственно состоятельной, сознательности вследствие телесной метаморфозы, перетекающей в умирание, то Д. Липскеров в череде ликантропических превращений (*героя романа «Последний сон разума», татарина Ильясова то в рыбу, то в птицу и т.д. – целая система архетипически знакомых природных форм жизни*) исследует смерть как феномен взаимооборотничества «телесности» и «сознательности». Для Д. Липскерова смерть и есть способ телесной метаморфозы, – от этого сложного процесса одновременного, совпадающего умирания и оборотничества не меняется нравственная составляющая любой формы экзистенции (*до и после*) – она важна сама по себе как данность вне категории смерти. Кафка акцентирует духовное страдание, Липскеров концептуализирует момент телесного страдания как единственно возможного условия познания сути смерти. Для Грегора душевное страдание оборачивается желанием смерти, а для Липскерова, герой которого страдает физически в бесконечной череде телесных превращений, татарина-рыбы-птицы... Ильясова – эстетической игрой с телом-трансформом. Для Кафки смерть значима как феномен социально-нравственного испытания, для Липскерова – природной первоосновы вечного круговорота жизни и смерти. Смерть воспринимается в системе двух координат – смерть/перевоплощение/превращение и смерть/сон. Во втором аспекте многологическое пространство смерти/сознательности и есть тот доминантный мирообраз, который определяет «мироподобность» оборотнического мифа Липскерова. Онейросфера смерти/сна создаёт иллюзию некоего единого пространства космоса-хаоса, в котором перетекаемость антропологической и зооморфной телесности соотносится с идеей существования единой формы «органической телесности», неразграничивающей и сознательность на человеческую и звериную. Смерть понимается Липскеровым не как состояние «ничто», тотального небытия, а как радикальная метаморфоза одного тела до качественно иного. Писатель использует тело-трансформ как метафорический образ-знак «инакобытия». Это форма инобытия сознания, когда в текст проецируется один из вариантов-вариаций виртуального мира как суррогата реальности (симулякра – по Бодрийеру). Тело-трансформ — это такое тело, которое подвергается анатомическим деформациям, в нем видится «маркированное отступление от нормы» (Н. В. Злыднева) как знака «пограничной зоны» бытия. В нем акцентируется «безбрежная трансформация» телесности, метаморфозы которой создают эффект двойного распада мира – бытийного и экзистенциального. Н.В. Злыднева отмечает, что «трансформированная телесность, ставшая доминантой художественного образа в авангарде, экспрессионизме, сюрреализме, а также многообразных телесных практиках концептуализма 1970-х, не говоря уже о фото – и видеопорождениях изображений плоти постмодернистской эпохи, выступила именно в этой роли»¹⁹.

Подобную стратегию оборотнического симулякра практикуют многие писатели постмодернистской эпохи. Например, В. Пелевин, исполь-

зую бестиарные мифологемы и «мироподобность» оборотнического мифа, создает сюжетографику онтомира-метаморфозы, синтезирующего в единый бытийный поток жизни людей-насекомых в романе «Жизнь насекомых». Довольно специфична и сомнологическая концепция в прозе В. Пелевина, развивающего борхесианскую линию сновидческой «семантики возможных миров»²⁰. Практически все тексты писателя содержат в себе онейрический мир, но в романе «Священная книга оборотня» мир этот становится единственно возможной реальностью. Пелевин опускает проблему соотношения иллюзии и реальности и выводит своего читателя на другой онейрический уровень – сосуществование разных возможных миров в плоскости онейрической иллюзии превращений. Героиня рассказа А-Хули увлечена проникновениями в пласты чужих изменённых сознаний и анализом чужих же онейрических откровений, абсолютизированных в романе до уровня единственно истинной реальности. Пелевин таким образом создаёт своеобразную сомнологическую модель «зеркала в зеркале».

В исследовании А.В. Касьянова «Образ волка в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» высвечивается суть оборотней романа как «суть людей, утративших веру в собственную самореализацию»²¹ и тем самым выстраивается анализ героев в системе нравственного «порога предела». Оборотничество есть некая форма показать как в инаковом, отличном от людей образе сохранился утраченный человеком код нравственности.

164

Следует отметить, что Пелевин акцентирует внимание на телесных трансформациях, которые не меняют сознание героев, а становятся способом выхода из лабиринта, локально замкнутого человеческой телесностью в некое сверхпространство Гносеологического постижения сути не бытия (как обычно), а Человека. Телесная эволюция-метаморфоза становится в романе знаком культурной и нравственной деградации (волк-собака) или эволюции. Симулякр лисы (оборотень-кицунэ) заключает в себе идею перерождения мира мужских законов на мир женских законов. В литературе XX века большая часть оборотнических вариантов связана с мужским полом. Пелевину интересно проследить пограничное состояние мира через Оборотническое противопоставление антитез гендерного плана. Он акцентирует на этом и в «Жизни насекомых», и в «Священной книге оборотня». Д. Липскеров в романе «Последний сон разума» так же создаёт гендерно полярный оборотнический мир. Любовь у Липскерова регламентирует процессы метаморфоз, любовь у Пелевина представляет собой некий код будущего, который обрести можно только в череде телесных трансформаций. У Пелевина сознание определяет трансформации, у Липскерова трансформации определяют уровни изменения сознания.

Таким образом, функционально оборотническая модель мира выполняет роль репрезентации «пограничной зоны» бытия современного мира и является способом эстетизации мироподобного «аналога целостного бытия» в художественном тексте. Оборотничество высвечивает маргинальность мира и антитетичность современного миропонимания и мирочувствования на основе бинарностей социокультурного плана – «культурацивилизация» / «антропоцентричность-телоцентричность»; психологического плана – «человек-зверь»; аксиологически-нравственного плана – «смерть телесная/жизнь духовная», вариативно развёрнутых в оппозиции

«тело/телесность», «чужой/свой», «свой/другой» и т.д.

Оборотнический миф может быть определён как пратекст мироподобного мифообраза, поскольку выполняет функцию «известной прафабулы, матрицируемой, репродуцируемой в каждом отдельном произведении при разнообразии сюжетных ходов и развязок»²² художественной оборотнической модели мира в мировой литературе XX века.

¹ Регенерация (восстановление), на наш взгляд, одна из важнейших функций литературы XX века.

² Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. С. 94.

³ Там же, С. 123-124.

⁴ Заманская В.В. Экзистенциальный тип художественного сознания в XX веке // Наука о литературе в XX веке: история, методология, литературный процесс. М.: РАН ИНИОНН, 2001. С. 76.

⁵ Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 15.

⁶ Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 155

⁷ Данная метапоэтика могла бы быть обозначена как оборотническая мифо-метапоэтика.

⁸ Воробьёва А. Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: Дисс ... д. филол. н. Саратов, 2009. 528 с. [Электронный ресурс] URL <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/russkaja-antiutopija-hh-nachala-hhi-vekov-v-kontekste-mirovoj-antiutopii.html> (Дата обращения: 15.02. 2018).

⁹ Современная западная философия. Словарь. М.: Изд-во политической литературы, 1991. С. 297.

¹⁰ Быховская И.М. Физическая культура как практическая аксиология человеческого тела: методологические основания анализа проблемы // Физическая культура. Научно-методический журнал. 1996. №2. [Электронный ресурс] URL <http://www.infosport.ru/press/fkvot/1996N2/index.htm> (Дата обращения: 14.03. 2018).

¹¹ Ким А. Белка. Роман-сказка [Электронный ресурс] URL <http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00019501189525253794/page/1> (Дата обращения: 15.02. 2018).

¹² Там же.

¹³ Бочаров А. Превращение жизни // Пулатов Т. Избранные произведения в 2-х томах. Ташкент, 1991. С.9.

¹⁴ Пулатов Т. Избранные произведения в 2-х томах. Ташкент, 1991. С. 72.

¹⁵ Там же, С. 169.

¹⁶ Там же, С. 163.

¹⁷ Там же, С. 215.

¹⁸ Кафка Ф. Избранное. М.: Радуга, 1989. С.368.

¹⁹ Злыднева Н. В. Тела-трансформы в искусстве модерна // Модерн и европейская художественная интеграция. Материалы международной конференции. Москва – 2003. М., 2004.

²⁰ Художественная концепция Х.-Л. Борхеса выводит на один уровень онто-

логическую и сомнологическую концепции, утверждая, что «мир, бытие, реальность – всё это сновидения наяву», «явь реальна только тогда, когда она – сновидение» или «Жизнь есть сон, снящийся Богу».

²¹ *Касьянова А.В.* Образ волка в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Новый филологический вестник. 2018. 3 (46). С. 69

²² *Ерофеев В.* Русская проза Владимира Набокова // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1.М., 1990. С. 13.

Антон Нестеров (МГЛУ)

Иероним Босх, полиморфные монстры и нидерландская миниатюра XV – XVI вв.

Иконология европейской живописи во многом восходит к миниатюрам иллюминированных рукописей IV – VII веков: легко можно проследить как композиции тех или иных сюжетов живописи Возрождения ведут свою генеалогию от миниатюр «пурпурных кодексов» – и очень редко мы находим им аналогию в катакомбных росписях.

Но сложилось так, что историей живописи занимались одни специалисты, иллюминированными манускриптами – другие, и исследования их пересекались весьма нечасто, что неудивительно: первые больше привыкли работать в музеях и их запасниках, вторые – в отделах редких рукописей библиотек. Ситуация стала меняться с середины XX в.: во время Второй мировой войны ученые лишились возможности ездить по музеям – и им волей-неволей обратились к библиотечным собраниям, прежде всего Англии и США – что сильно изменило их оптику взгляда. И все же, покуда можно только мечтать об истории европейского искусства, в которой пути живописи и миниатюры прослеживались бы в их единстве – при том, что предполагаемое воздействие подобной книги на историков искусства могло бы сравниться с эффектом «Готической архитектуры и схоластики» Эрвина Панофского.

Восприятие картины и миниатюры устроено по-разному: картину взгляд сразу схватывает во всем единстве ее элементов, миниатюра же, в силу размеров, требует точной фокусировки зрения, что ведет к рассматриванию ее «по зонам» – тем самым, она, парадоксальным образом, лучше настраивает зрителя на внимание к деталям и подробностям изображения. Видя картину, мы разом воспринимаем ее сообщение и постепенно уточняем его, миниатюра же сделана так, что она выстраивает наше восприятие шаг за шагом, постепенно – в этом есть определенная «нарративность», когда фрагменты выстраиваются друг за другом, чтобы сложиться в «историю».

Но именно такого рода «нарративность» отличает работы Иеронима Босха: его вещи не поддаются моментальному считыванию, а изначально рассчитаны на медленное путешествие взгляда, анализирующего фрагмент за фрагментом и постепенно формирующего смыслы.

В какой-то степени, это качество присуще художникам Северного Возрождения в целом – в чем-то они гораздо меньшие радикалы по отношению к средневековому искусству, чем их итальянские собратья, и сохранили связь со старой традицией: с житийными иконами, иконами с клеймами, и т.д., часто совмещая разновременные события в простран-



Рис. 1. Мастер «Святого семейства». Предание о св. Антонии.
1410 – 1440. Старая Пинакотекa, Мюнхен.

168



Рис. 2. Бертольд Фуртмайер. Христос с учениками. Salzburger Missale (Bd. 4, с. 1494). Bayerische StatsBibliothek, Clm 15711. F. 182.



Рис. 3. Бертольд Фуртмайер. Древо познания Добра и Зла. Salzburger Missale (Bd. 3, с. 1494). Bayerische StatsBibliothek, Clm 15711. F. 127.

стве одной картины, организованной как серия сценок, собранных в цельную композицию – как, например, «Предание о св. Антонии», принадлежащая кисти Мастера «Святого семейства» (1410 – 1440. Старая Пинакотека, Мюнхен. Рис. 1). В центре работы представлена беседа св. Антония со св. Павлом Фивейским, а вокруг нее – как смысловой фон этой беседы – организованы вписанные в перспективу пейзажа сцены из жития св. Антония – погребение им св. Павла, могилу для которого вырыли два льва, явившиеся из пустыни, искушение Дьяволом, борение с бесами, и т.д. Эпизоды жития святого здесь лишь соположены центральной сцене – они уточняют ее, но не создают самодостаточные смыслы, взаимодействующие друг с другом. И разница подходов миниатюриста и живописца тут же проявится, если мы сравним «Легенду о св. Антонии» с одной из миниатюр так называемого Зальцбургского миссала¹ (закончен к 1494 г.), выполненной Бертольдом Фуртмайером. На переднем плане представлен Христос, проповедующий ученикам, на среднем – изображена Лестница Иакова, а на заднем – моление о Чаше (Рис. 2). Эти три сюжета – два новозаветных и один ветхозаветный объединены определенной логической операцией: они раскрывают связь мира горнего и мира дольнего, перед нами не просто соположение разновременных событий, но развернутая мыслительная конструкция. На другой миниатюре из Зальцбургского миссала² в центре изображено Райское древо, у подножия которого спит Адам, а ствол оплетает змий, подающий плод стоящей слева от древа Еве. На той части кроны, что обращена к Еве, проступает череп, напоминая, что с Первородным грехом в мир пришла смерть. Справа от дерева стоит Богоматерь, ее часть древесной кроны отмечена Распятием – и вся миниатюра читается как сообщение о том, что Дева Мария есть вторая Ева, и как через первую Еву, в мир пришел грех, так через Богоматерь – избавление от греха: перед нами опять довольно сложно визуализированный бо-

169

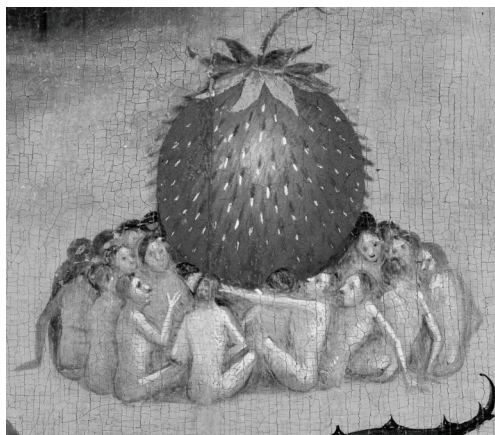


Рис. 4. Иероним Босх.
Сад земных наслаждений.
Фрагмент. 1500 - 1510.
Прадо, Мадрид.

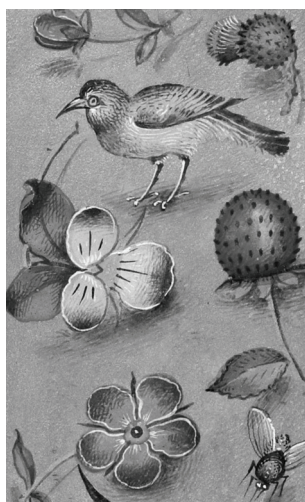


Рис. 5. Часослов Иоанны I Кастильской. Школа Брюгге. 1486 - 1506. British Library. Add MS 18852. F. 64r.

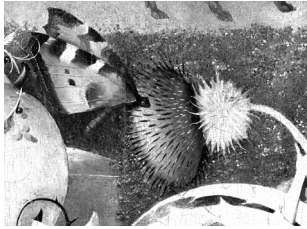


Рис. 6. Иероним Босх. Сад земных наслаждений. Фрагмент. 1500 - 1510. Прадо, Мадрид.



Рис. 7. Часослов Иоанны I Кастильской. Школа Брюгге. 1486 - 1506. British Library. Add MS 18852. F. 77r.

гословский тезис (Рис. 3).

Композиции Босха гораздо ближе по механизму восприятия к миниатюре, чем к ренессансной живописи: если большинство произведений ренессансного искусства разом раскрывает зрителю свой смысл, детали же лишь уточняют его, то понимание картин Босха требует постижения (а для нас, в отличие от современников художника, – едва ли не дешифровки) смыслового наполнения отдельных сенок и групп, представленных на картине, и лишь потом, через выстраивание логических отношений между такими фрагментами – мы приходим к постижению целого.

Роднит работы Босха с миниатюрами и другая черта: многие из inferнальных созданий Босха имеют явную параллель, если не свой исток, в причудливых тварях, охотно изображаемых художниками-миниатюристами той поры в рамочных узорах, оплетающих основной рисунок.

Для нидерландской школы миниатюры было характерно соединение в рамочных композициях орнаментов из цветов, насекомых и птиц, выполненных на золотистом фоне – к которым время от времени прибавлялись некие фантастические полиморфные создания, вроде рыцарей-улиток, собачек с крылышками на птичьих ногах, мохнатых дракончиков, и т.д.

Собственно, манера Босха прописывать растения и птиц явственно восходит к этой школе миниатюры с ее точностью передачи деталей. Ягоды земляники, цветы чертополоха, бабочки и птицы из «Сада земных наслаждений» имеют совершенно точные параллели в маргиналиях часословов и миссалов, изготовленных в Брюгге – и, вполне возможно, что какие-то из них даже служили для Босха образцами во время его обучения живописи: о его ученичестве мы знаем слишком мало, чтобы говорить об этом уверенно. И все же, достаточно сопоставить маргиналии Молитвослова³, выполненного для Иоанны Кастильской в Брюгге в самом начале XVI в. и соответствующие фрагмента «Сада», чтобы связь босховского письма с нидерландской школой миниатюры стала очевидна. Вот ягода земляники – мотив, неоднократно повторенный Босхом в центральной части триптиха и отсылающий к сладострастию (Рис. 4) – и вот та же земляника из маргиналий молитвослова (Рис. 5). Вот бабочка, сидящая на цветке чертополоха (Рис. 6) – и те же мотивы в изображении миниатюри-



Рис. 8. Иероним Босх. Сад земных наслаждений. Фрагмент. 1500 - 1510. Прадо, Мадрид.



Рис. 9. Часослов Иоанны I Кастильской. Школа Брюгге. 1486-1506. British Library. Add MS 18852. F. 214 v

ста (Рис. 7). Здесь важно не что, а как именно оно прописано... Прибавим к этому немного птичьих параллелей (Рис. 8 и 9, 10 и 11) – и мы увидим, что речь идет об общих чертах школы, а не индивидуальной манере... И,

171

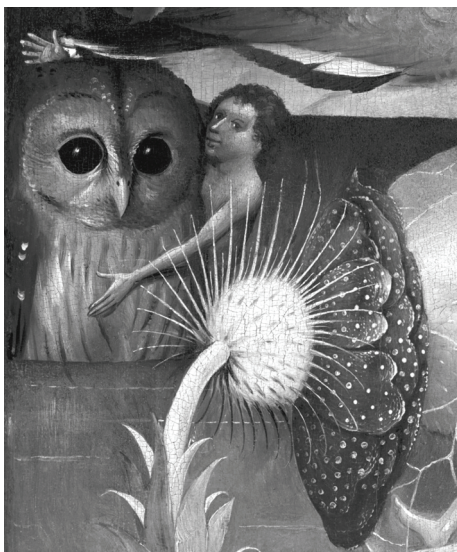


Рис. 10. Иероним Босх. Сад земных наслаждений. Фрагмент. 1500 - 1510. Прадо, Мадрид.



Рис. 11. Часослов Иоанны I Кастильской. Школа Брюгге. 1486 - 1506. British Library. Add MS 18852. F. 75r

Иероним Босх, полиморфные монстры...

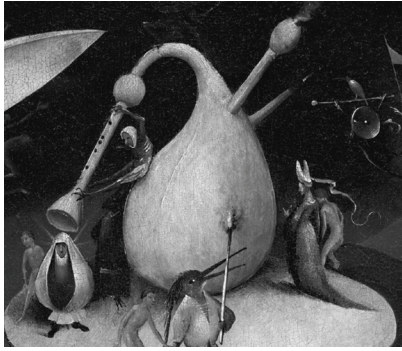


Рис. 12. Иероним Босх. Сад земных наслаждений. Фрагмент. 1500 - 1510. Прадо, Мадрид.

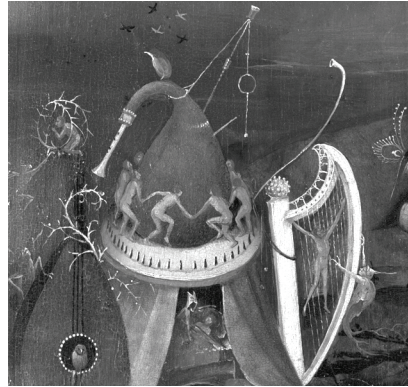


Рис. 13. Иероним Босх. Страшный суд. Фрагмент. Ок. 1506. Академия изобразительных искусств, Вена.

собственно, не к ней ли отсылает золотисто-зеленый фон центральной панели босховского «Сада земных наслаждений»...

172 И держа это в сознании, уместно задаться вопросом, не состоят ли inferнальные создания Босха (особенно те, что обильно населяют его триптихи – «Искушение св. Антония» (ок. 1502. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон), «Сад земных наслаждений» (ок. 1503. Прадо, Мадрид), «Святые отшельники (Св. Иероним, Антоний и Эгидий)» (ок. 1504. Палаццо Гримани, Венеция), «Страшный суд» (ок. 1506. Академия изобразительных искусств, Вена) и его версию из музея Грунинге в Брюгге) – в родстве с полиморфными существами, которых можно порой увидеть изображенными на бордюрах, обрамляющих миниатюры в иллюминированных манускриптах той поры. Но если у зрителя, рассматривающего работы Босха, возникает ощущение, что эти монстры явились из глубин сознания, которому был явлен ад, то в иллюминированных рукописях подобные создания лишены какой-либо кошмарной ауры. Скорее,



Рис. 14. Иероним Босх. Страшный суд. Фрагмент. После 1486. Музей Грунинге, Брюгге.



Рис. 15. Иероним Босх. Искушение св. Антония. Фрагмент. Ок. 1502. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон.

они иллюстрируют богословский тезис: человек, созданный по образу и подобию Божию, наделен способностью творить, и хотя ему не дано создавать что-либо ex nihilo, он может комбинировать существующее, порождая тем новое – и полиморфные уродцы изображены не без некой улыбки.

Целую россыпь таких уродцев мы находим в «Часослове Иоанны I Кастильской», созданным в Брюгге между 1486 и 1506 гг.⁴ Среди вполне реальных животных – овец, коров, собак, оленей, львов, многочисленных птиц и насекомых, здесь встречаются и весьма причудливые создания, причем часть из них, вроде драконов или химер, поддается какой-никакой классификации, другие же, вроде людей-волынок или волынок-птиц – явный плод фантазии автора. Волынку с ее пронзительным, проникающим звуком использовали на поле боя – там с ее помощью отдавали команды, пытаясь координировать действие бойцов в сражении, но так же под ее гнусавые мелодии танцевали во время сельских праздников, а многие проповедники клеймили ее как «дьявольский» инструмент. Эта свое-



Рис. 16. Часослов Иоанны I Кастильской. Школа Брюгге. 1486 – 1506. British Library. Add MS 18852. F. 389r.



Рис. 17. Часослов Иоанны I Кастильской. Школа Брюгге. 1486 – 1506. British Library. Add MS 18852. F. 376v.



Рис. 18. Часослов Иоанны I Кастильской. Школа Брюгге. 1486 – 1506. British Library. Add MS 18852. F. 79v.



Рис. 19. Иероним Босх. Страшный суд. Фрагмент. После 1486. Музей Грунинге, Брюгге.



Рис. 20. Иероним Босх. Святые отшельники (Св. Иероним, св. Антоний и св. Эгидий). Фрагмент. Ок. 1504. Палаццо Гримани, Венеция.



Рис. 21. Иероним Босх. Страшный суд. Фрагмент. Ок. 1506. Академия изобразительных искусств, Вена.



Рис. 22. Часослов Иоанны I Кастильской. Школа Брюгге. 1486 - 1506. British Library. Add MS 18852. F. 64v.

образная репутация волынки, и то, что ее форма напоминает и утробу, и алейку, по всей видимости, и вызвали интерес к ней у Босха⁵. Волынка выступает в качестве композиционного центра правой части триптиха «Сад земных наслаждений» (Рис. 12), в виде детали присутствует в «венской версии» «Страшного суда» (Рис. 13), а на работе, что хранится в Брюгге, представлено некое волнообразное существо (Рис. 14). В «Искушении св. Антония» один из донимающих святого бесов изображен с птичьей головой и носом/клювом в виде дудки от волынки (Рис. 15). Этот персонаж совершенно явственно переключается с птице-ящерице-волынкой из маргиналий «Часослова Иоанны I Кастильской» (Рис. 16), что до остальных, сюжетов с волынкой, им тоже находятся вполне близкие параллели в этом манускрипте (Рис. 17 и 18).

Среди inferнальных существ, часто встречающихся у Босха – голова с ногами. Пара таких созданий изображена в «Страшном суде» из собрания в Брюгге (Рис. 19), мы видим такое существо в «Святых отшельниках» (Рис. 20) и в «Суде» из венского собрания (рис. 21), и т. д. Но голова с ногами – только не inferнально-мрачная, а вполне забавная есть в «Часослове Иоанны I Кастильской» (Рис. 22).



Рис. 23. Иероним Босх. Страшный суд. Фрагмент. Ок. 1506. Академия изобразительных искусств, Вена.



Рис. 24. Иероним Босх. Испытание св. Антония. Фрагмент. Ок. 1502. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон.

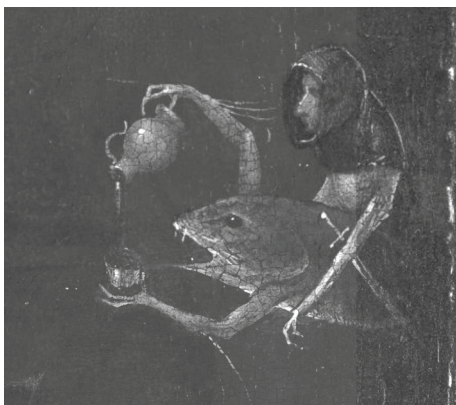


Рис. 25. Иероним Босх. Святые отшельники (Св. Иероним, св. Антоний и св. Эгидий). Фрагмент. Ок. 1504. Палаццо Гримани, Венеция.

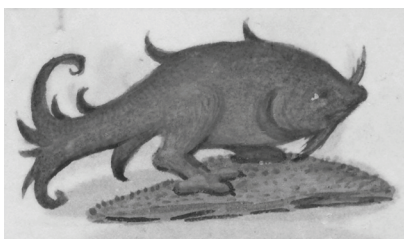


Рис. 26. Часослов Иоанны I Кастильской. Школа Брюгге. 1486 – 1506. British Library. Add MS 18852. F. 252v.



Рис. 27. Часослов Иоанны I Кастильской. Школа Брюгге. 1486 – 1506. British Library. Add MS 18852. F. 252r

Не менее часто на полотнах Босха присутствуют рыбы с лапами – причем лапы эти могут быть звериными, птичьими, лапками насекомых, человеческими ногами (Рис. 23, 24, 25). И опять мы видим подобных «хо-

дядих рыб» в «Часослове» Иоанны I Кастильской (Рис. 26 и 27).

Наконец, изображенное на картине Босха «Искушение св. Антония» существо с собачьей головой, ногами какого-то копытного и крыльями легко находит соответствие среди похожих созданий из «Молитвослова Иоанны» (Рис. 28 и 29).



176

Рис. 28. Иероним Босх. Испытание св. Антония. Фрагмент. Ок. 1502. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон.



Рис. 29. Часослов Иоанны I Кастильской. Школа Брюгге. 1486 - 1506. British Library. Add MS 18852. F. 208v.

Как мы видим, параллелей множество. Но говорят они не о заимствования художников друг у друга, а о том, что они восходят к некоему общему кругу представлений, хорошо понятных их современникам.

¹ Salzburger Missale (Bd. 4, с. 1494) – Bayerische StatsBibliothek, CIm 15711. F. 182.

² Salzburger Missale (Bd. 3, с. 1494) – Bayerische StatsBibliothek, CIm 15711. F. 127.

³ British Library. Add MS 35313.

⁴ British Library. Add MS 18852.

⁵ Об алхимической символике у Босха см.: Dixon, Laurinda S. Alchemical Imagery in Bosch's Garden of Delights. UMI Research Press, 1981. Bergman, Madeleine. Hieronymus Bosch and Alchemy: A Study on the St. Anthony Triptych. Stockholm, 1979.

Мария Надъярных (ИМЛИ РАН)

О кентаврах
(не слишком научные заметки
с вопросами и предположениями)

Кентавр – самое гармоничное создание фантастической зоологии. «Двуформным» назван он в Овидиевых «Метаморфозах», однако нам нетрудно забыть о его гетерогенной природе и думать, что в Платоновом мире форм, наряду с архетипом лошади или человека, есть архетип кентавра...

(Хорхе Луис Борхес. Книга вымышленных существ)

Как горек вкус земного лавра...
Роден навеки заковал
В полубезумный жест Кентавра
Несовместимость двух начал.
В безумье заломивши руки,
Он бьется в безысходной муке,
Земля и стонет, и гудит
Под тяжелой судоргой копыт.
Но мне понятна беспредельность,
Я в мире знаю только цельность,
Во мне зеркальность тихих вод,
Моя душа как небо звездна,
Кругом поет родная бездна, —
Я весь и ржанье, и полет!

(Максимилиан Волошин)

Фауст
Кажется, земля трясется
Под галопом иноходца,
Не верю сам
Своим глазам!
Какая встреча!
Чем я отвечу?
Искусный, пылкий всадник мчит.
С конем он неразрывно слит.
О конь и получеловек,
Все, все сказал мне твой разбег.
Тобою может быть один
Филиры знаменитый сын.
Стой, стой, Хирон, и отзовись!
Хирон
Ну, что тебе?

Фауст
Остановись!
Хирон
Я мчусь без устали.
Фауст
Постой...
(Иоганн Вольфганг Гёте. Фауст)

Также в баснях изобретены и гиппокентавры, то есть помесь человека и лошади, для выражения скоротечности человеческой жизни, ибо лошадь, как известно, самое быстрое [животное].

(Исидор Севильский. Этимологии. Книга I. О грамматике)

178



Сандро Боттичелли.
Паллада и Кентавр.
1482-1483.

Мария Надъярных

Каких бы еще любимых имен и цитат припомнить, чтобы попробовать прочертить возможные пути продвижения кентавров... Где? В философии? В художественной словесности? В искусстве? В гуманитарном и естественнонаучном знании? В художественном и научном сознании?

Пожалуй что очень нужны Платон и Кант, Декарт и Гуссерль, но и Сартр, пожалуй, тоже нужен. Нужны Гомер и Пиндар, Палефат, Аполлоний Родосский и Диодор Сицилийский, Овидий и Лукреций... А еще Апдайк, Йейтс, Уильям Моррис и Клайв Льюис... И – еще Пушкин...

И – еще – Маринетти... А может быть и Лейбниц, – немного, впрочем, издалека, как и Нильс Бор... Без Дюмезиля, Грейвса, Голосовкера тоже, наверное, нельзя обойтись. И, конечно, множество латиноамериканцев: бразилец Жозе де Аленкар, никарагуанец Рубен Дарио, мексиканец Альфонсо Рейес... И еще многие-многие именитые и анонимные авторы, которых отчего-то беспокоили кентавры и от которых кентавры требовали (требовательно просили?) своего воплощения – в словах, в живописных и скульптурных образах...

Вот почему, например, появляются Кентавры у Канта? И почему эти совершенно конкретные несуществующие Кентавры сосуществуют у Канта с совершенно реальным абстрактным пространством-временем? И зачем у Гуссерля Кентавр играет на флейте, а Сартр, когда думает о гуссерлевом Кентавре, у гуссерлева Кентавра эту флейту отбирает? А – может быть – Гуссерль и Сартр воображают себе каких-то совершенно разных кентавров? А кентавр Канта – это еще какой-то – иной – кентавр?

А – может быть – вообще у каждого человека свои кентавры?

Casus Ницше

«Наука, искусство и философия растут теперь во мне в таком тесном переплетении друг с другом, что когда-нибудь я непременно разрожусь кентаврами», – писал Фридрих Ницше в 1870 г. Эрвину Роде, погружаясь в создание «Рождения трагедии...». Перечитывая «Рождение трагедии» в 1986 г., Петер Слотердаjk превратил это признание Ницше в основу своих размышлений не только о «феномене» Ницше, но о проблемности современного – кентаврического – самовыражения.

Ницше для Слотердайка – это «кентаврический гений», облик которого выстраивается в пересечении множества взаимодействующих двойственностей, где «синтетическое письмо» и выразительное многоязычие Ницше идеально сочетаются с его агональным творческим своеволием. «Во времена Ницше лишь в атмосфере гениально-художественной вседозволенности могли произойти кентаврические зачатия, впоследствии разрешившиеся кентаврическими родами. На свет появились конструкции с двойным разрушительным потенциалом искусства и теории, возбуждающие сплавы фундаментального и случайного», – утверждает Слотердаjk, полагая что в «гениальничанье» этого автора можно усмотреть также указание на вполне понятное нежелание и симпатичную неспособность, а именно, на нежелание уродовать себя в угоду академичности и неспособность к профессиональному кретинизму»¹.

Текст Слотердайка как будто в полной мере соответствует переосмыслению статуса, идеи и идеологии гуманитарных наук второй половины XX в. Только в контексте «феномена» Ницше новый бунт против институций воспринимается как повтор, как новый виток на спирали самоидентификации гуманитарного познания в слитности с поисками своего самовыражения. Но Слотердаjk не только ставит под вопрос легитимность понятия «науки», представляющего как самонедостаточное и требующего некоего дополнения, некоей второй части. В самой проблеме «языка науки» отчетливо проявляется двухчастность – «науки» и «слова», «науки» и «языка». И эта двухчастность, как и проявляемая Слотердаjkом двойственность эстетизма и сциентизма (с их возможной экзистенциальной дополнительностью и с их реальным институционально заве-

ренным конфликтом) оказываются как-то по-новому ощутимыми, будучи
вписанными в семантику кентавризма.

Слотердайк писал:

Проблема, которая начинает здесь вырисовываться, столь масштабна, что уместно, пожалуй, попытаться сформулировать ее еще раз другими словами. Разве нельзя предположить, что в рамках некоторого целостного существования – что бы последнее ни означало – познание мира и самовыражение могут быть очень тесно взаимосвязаны, теснее, чем это имеет место в современном мире. Разве свойственная нашему времени специализация дарований не привела к тому, что психические установки, на которые опирается научное знание, в перспективе оказались враждебными самовыражению, в то время как установки, традиционно ассоциируемые с самовыражением, в свою очередь обнаружили явные антинаучные тенденции? А коли так, то не являются ли сциентизм и эстетизм дополняющими друг друга идиотиями, типичными для нашей эпохи? И разве в данных обстоятельствах отношения между когнитивной современностью, организованной в форме науки и техники, и современностью эстетической, утверждающей себя в сегодняшнем искусстве, не должны неизбежно быть натянутыми до предела – или, может, надлежит просто сухо констатировать их явную враждебность друг другу? Если дело действительно таково, как следует из подобного вопрошания, что же тогда остается тем, кто вопреки духу времени все еще верит в гётевский союз наук и искусств? (С. 566)

180

Согласно Слотердайку, самовыражение Ницше – «художника-ученого и ученого-художника», следующего собственной «двуприродности исследующего эстета и эстетствующего исследователя», было нарушением границ, возникших в процессе институализации гуманитарных наук и к концу XIX в. (к моменту появления книги Ницше) уже воспринимавшихся как непререкаемые. Однако Слотердайк считал, что к концу XX в. возможность нарушения границ стала самоочевидной, «вытекающей из здорового отвращения к ограничениям»: «То, что некогда могло существовать, видимо, только в форме аристократического культа гениальности, сегодня проявляет себя как спокойное неуважение к границам», – замечал Слотердайк, одновременно намечая свой путь противостояния «всякого рода сциентогенным кренинизмам и бездуховному разделению интеллектуального труда».

Этот возможный путь (тогда, в конце прошлого столетия) виделся в переоценке ценности словесности (литературы), представавшей под знаком особого свободомыслия:

Быть может, литература в самом широком смысле – это лишь универсальная компонента в феномене кентаврического? Но тогда она могла бы играть роль *lingua franca* для свободных умов, для тех, кто пересекает границы обособленных друг от друга сфер и отстаивает идею их взаимосвязи. Свидетельств тому уже давно накопилось предостаточно. Всегда, когда автор достигает двойного эффекта благодаря использованию не одного, а множества языков, задей-

ствованным оказывается литературное красноречие ума, который, по всей видимости, готов признать ценность границы только как рубежа, зовущего к преодолению. От Э.Т.А.Гофмана до Зигмунда Фрейда, от Серена Кьеркегора до Теодора В.Адорно, от Новалиса до Роберта Музиля, от Генриха Гейне до Александра Кюге, от Поля Валери до Октавио Паса, от Бертольта Брехта до Мишеля Фуко, от Вальтера Беньямина до Ролана Барта – всякий раз наиболее коммуникативные умы являют нам различные темпераменты и варианты кентаврического гения (С. 568)².

Фигуры «кентаврических гениев» прорисовываются Слотердайком на фоне некоего общего кентаврического сюжета, обрамляются множеством мотивов, связанных как с символизмом кентавра, так и с мифами о кентаврах. Это и мотив двойственности, и мотивы границы и ее преодоления / нарушения, а также мотивы лжи, обмана, видимости, кажимости, как будто прекрасно соответствующие обновлению шопенгауэровского сочетания «воли» и «представления» в «Рождении трагедии...», но в присутствии новых кентаврических гениев полнящиеся дополнительными смысловыми оттенками. Или, может быть так: рассуждая о генезисе «Рождения трагедии» Слотердайк прочерчивает путь к припоминанию обстоятельств, сопутствовавших явлению кентавров в этот мир, и заставляет задуматься над символизмом всех сопровождавших это появление деталей? Вопрос только в том, кем является в инсценировке Слотердайка конь, а кем – человек?

Впрочем, в «случае Ницше» есть еще один момент, о котором Слотердайк умалчивает. Сродняясь с кентаврами, Ницше не только нарушал институциональные границы. Внеинституциональный дуализм интуиции и разума автора встречался с новым открытием (или изобретением?) дуализма первооснов античного духа. Кентавры заново рождались и сопровождали восхождение «кентаврического гения» Ницше к архаическим первоистокам античности, к беспредельности взаимодействия аполлоновийского и дионисийского начала. И вот еще какой вопрос: как вживание в архаику и современный кентавризм Ницше соотносился со столь же современным, развивающемся с XIX в., вниманием к мифологической жизни и к происхождению кентавров?³

Схема мифа

Кентавры (Κένταυροι), в греческой мифологии дикие существа, полулюди-полукожи, обитатели гор и лесных чащ, отличаются буйным нравом и неводержанностью. Их миксантропизм объясняется тем, что они рождены от Иксиона и тучи, принявшей по воле Зевса облик Геры, на которую покушался Иксион (Pind. Pyth. II 21-48). Кентавры сражаются со своими соседями лапифами (кентавромахия), пытаясь похитить для себя жен из этого племени (Ovid. Met. XII 210-535). Особое место среди Кентавров занимают два – Хирон и Фол, воплощающие мудрость и благожелательность. Хирон – сын Кроноса и нимфы Филиры-«липы» (Apollod. I 2, 4), Фол – сын Силена и нимфы Мелии-«ясеновой» (II 5, 4), т.е. их происхождение уходит в область растительного фетишизма и анимизма. После того как Кентавров победил Геракл, они были вытеснены

из Фессалии и расселились по всей Греции. Посейдон взял Кентавров под свое покровительство. В героических мифах одни из Кентавров являются воспитателями героев (Ясона, Ахилла), другие – враждебны миру героев (Эвритион пытается похитить невесту Пирифоя, Несс покушается на Деяниру и является причиной гибели героя). Кентавры смертны, бессмертен только Хирон, но и он, страдая от раны, нечаянно нанесенной ему Гераклом, жаждет умереть и отказывается от бессмертия в обмен на освобождение Зевсом Прометея (Apollod. II 5, 4).

Такова основная статья о Кентаврах в отечественной энциклопедии «Мифы народов мира»⁴. Этой статьей кентаврический сюжет в энциклопедии, впрочем, не исчерпывается. Дополнительные сведения о «двуформных» полулюдах – полуконях можно получить, читая о некоторых особых кентаврах (Хироне, Фоле, Нессе...), о многих богах и героях греческой мифологии (Иксионе, Геракле, Ахилле, Ясоне, Асклепии, Актеоне; Аполлоне, Посейдоне и Кроносе...), а также обратившись к статьям про тотемизм или, например, про христианскую мифологию. При погружении в этот свод энциклопедических сведений начинают проясняться некоторые темноватые места основной статьи, как будто специально написанной в какой-то (мифо)поэтике умолчаний и недомолвок. Так, например, получает некоторое мифологическое обоснование то покровительство, которое оказывал кентаврам Посейдон, и становится отчасти понятным, отчего родился двуформным кентавр Хирон³. Но двуформность иных кентавров на этом снятом (энциклопедическом) уровне остается совершенно туманной.

Ну, в самом деле, почему соитие Иксиона с облаком-тучей, которую Зевс вроде как подсунил Иксиону вместо Геры, приводит к рождению получеловека-полуконя? И кто из родителей ответствен за человеческое, а кто за конское? Здесь энциклопедия явно чего-то не договаривает, хотя и в основной статье о кентаврах, и в статье про Иксиона имеются ссылки на Пиндара (считается, что именно Пиндар – во Второй Пифийской оде – первым «зафиксировал» историю Иксиона)⁵.

Но необходимо текст этой оды Пиндара открыть, чтобы понять, как поэт повествует о рождении полуконей – полулюдей:

И в просторах великой опочивальни
Он дерзнул на Диеву жену.
Но всякая мера — по мерщику!
Непутное ложе
В гущу горя ввергло наложника:
Он спал с тучей,
Он ловил сладкую ложь,
Незрячий!
Видом она была, как небесная Кронова дочь,
А восставила ее в хитрость ему Зевсова ладонь --
Красную пагубу!
И четыре спицы гибельно захлестнули его в узлы,
И руками и ногам его не уйти от пут,
И что сказано ему — то сказано всем.
Не стояли Хариты вокруг,

Когда рожден был ему сын — не сын.
Единственный от единственной,
Не в чести меж людей, ни в уставах богов,
И вскормившая назвала его Кентавром.
Он смешался с магнесийскими кобылицами
У круч Пелиона,
И от них рождено чудное полчище,
Схожее с обоими, —
Снизу как мать, сверху как отец⁷.

Итак, «миксантропия» кентавров вполне объясняется — соитием некоего первого Кентавра с кобылицами (каким на самом деле был тот первый Кентавр, который родился от Иксиона и Облака-Нефелы, остается только гадать, но, по всей видимости, что-то человеческое в нем было). Однако, почему-то об этом «эпизоде» с кобылицами умалчивает не только энциклопедия. Он отсутствует у множества древних авторов, следовавших за Пиндаром. Между тем, он был, наверное, важен. Не только этиологически. Эпизод этот, пожалуй что, и структурно, и содержательно в полной мере вписывался в историю Иксиона (или даже завершал судьбу Иксиона): «преступной» страсти Иксиона к Гере соответствовало «запретное» соитие Кентавра с кобылицами...

Е.Г. Рабинович объединяла «преступную страсть» Иксиона с иными попытками «смешать земное с божественным», с иными посягательствами «на незыблемость космических границ», на которую покушался не только Иксион, но и Тантал, и Сизиф⁸. Все как будто бы правильно. Но только если признать «границы космических зон» нерушимыми, а универсум недвижимым. А ведь история Иксиона как будто указывает не только на наличие некоторых границ, но и на их проницаемость и подвижность. Совместима ли аксиология этой подвижности и этой проницаемости с классической греческой героической мифологией, вот в чем вопрос. Или надо еще дожить до «парадоксальной мифологии Второй софистики» (Е.Г. Рабинович), чтобы эта подвижность была оценена как существенная ценность, а деяния первогрешников стали бы видаться не как преступные, а как героические?

А — может быть — одновременно надо думать и о средневековой судьбе первогрешников? О том, например, почему Иксион (как и иные «нарушители границ») продолжает осуждаться и при христианском преодолении классического античного понимания устройства Космоса со всеми его границами и становится непререкаемым символом прелюбодеяния?

Но — может быть — вовсе уйти и от мифологической древности, и от средневековых воззрений в современность? Например туда, где судьба Иксиона заново воспроизводилась в театре Иннокентия Анненского, в диалогической лирике Валерия Брюсова, где история Иксиона вписывалась в историю человеческого самосознания и волеизъявления, а у Якова Голосовкера из древних фрагментов складывалась не история преступления, а история любви⁹. Или пойти еще дальше — туда, где Теодор Роззак вписывал «Нашествие кентавров» — буйного потомства Иксиона — в ценности и в логику контркультуры? Или еще дальше — к «кентаврическим гениям» Слотердайка?

И (может быть) современность, дописывающая и додумывающая историю Иксиона права? Первоначальная история Иксиона ведь только

на первый взгляд кажется вполне складной. Сколько-нибудь внимательное осмысление этой истории выводит к какому-то невероятному сочетанию каких-то фрагментов какой-то утраченной целостности. Как будто наскоро прилаженных друг к другу (соединенных, как человеческое и конское в кентавре?), но готовых распасться. И стоит только начать сопоставлять отдельные моменты произошедшего, как оказывается, что вся эта история – какой-то туман, из которого проступают только контуры каких-то «первообразов».

Впрочем, «первообразы» как будто становятся четче, если сопоставлять эту историю не с судьбой иных «первогрешников», но с общими схемами кентаврической мифологии, различимыми даже на снятом (энциклопедическом) уровне приобщения к мифам о кентаврах.

Да, даже энциклопедический уровень достаточно хорош, чтобы прояснить тот факт, что вокруг кентавров и их происхождения выстраивается не одна, а несколько историй, и что мифологическая жизнь кентавров как будто принадлежит различным мифологическим комплексам или периодам – доолимпийскому, олимпийскому, причем и раннеклассическому или героическому и позднегероическому. Так, Хирон – это порождение Кроноса и того «времени» мифа, когда никаких богов-Олимпийцев еще нет, а вот зачатие чудовищного Кентавра Иксионом и облаком-тучей где-то на Олимпе – это уже как будто иное «время» иной мифологии – позднегероической. Битва Геракла с кентаврами – это героическая «классика», но битва кентавров и лапифов – события позднегероического времени. Но здесь же, внутри этих разнообразных героических историй, пребывают Фол и Хирон, на воспитание которому отдаются многие герои. Пребывает, но и погибает, – оба от яда лернейской гидры. И кентавр Несс погибает от того же яда. Погибают и многие иные кентавры, с которыми бьется Геракл. Остается только гадать (или выстраивать соответствующие объяснительные схемы), почему для уничтожения миксантапических кентавров понадобился яд хтонического архаического чудовища, каковым является лернейская гидра...

При выстраивании этих возможных объяснительных схем стоит, пожалуй, обратить внимание на метаморфную текучесть собирающихся вокруг кентавров мотивов и образов, за которыми мерцает не поддающееся никакому воплощению движение бесконечно становящегося универсума, все элементы-стихии которого родственны друг другу и постоянно готовы к взаимному превращению, где все двойится и множится, где вновь и вновь подтверждается пронизанность границ «хаоса» и «космоса», где сохраняется память о тайнах хтонических сил и хтонических существ. Вот и в океаниде Филуре, матери Хирона, оказывается вполне естественным сродство и с водой, и с деревом (Хирон, заметим, именуется не по отцу – Кронидом, а по матери – Филиридом)¹⁰. Стоит (наверное) обратить внимание и на происхождение кентавра Фола, рожденного воспитателем Вакха-Диониса Силеном и ясеновой, т.е. древесной, нимфой Миленой¹¹. Как и на то, что в историях про кентавров как будто запечатлена динамика связи времен: по преданию, Вакх вручил Фолу пифос с вином, велел открыть этот сосуд только тогда, когда родится Геракл и придет вкусить вина. Согласно Диодору Сицилийскому четыре поколения спустя Геракл действительно пришел в гости к Фолу и Фол открыл этот пифос, и угощал Геракла вином (Историческая библиотека, IV, 12, 3). Правда, если верить тому же Диодору (Историческая библиотека, IV, 69, 1; IV, 71, 1; V,

74, 6), то Кентавры (как и Лапифы) ведут свое происхождение от союза Аполлона с нимфой Стильбой. Но вроде как не от Аполлона-олимпийца, а от Аполлона архаического – хтонического. Во всяком случае А.Ф. Лосев включал эту (не столь часто поминаемую) версию происхождения кентавров в мифы «о браке и потомстве Аполлона, обращающие на себя внимание своим ярко выраженным хтонизмом», в которых «Аполлон фигурирует <...> вовсе не как общеизвестный олимпийский героический бог, но как древнейший хтонический демон»¹². При этом и конскую часть тела всех кентавров ученый рассматривал среди иных «иконографических рудиментов» стихийно-демонической (хтонической, или архаической) мифологии внутри мифологии героической¹³.

Но ведь и за событийной канвой истории Иксиона (как и за судьбой всех полулюдей-полуконей кентавров) как будто различимо взаимодействие неантропоморфных хтонических сил – стихий и первоэлементов. Ведь не зря же и в этой истории присутствуют вода, дерево и огонь (огонь убивающих углей в яме, куда Иксион сталкивает своего тестя, огонь страсти Иксиона к Гере, огонь колеса, к мукам на котором приговорен Иксион)¹⁴. Да и рождение кентавров от Иксиона и Облака подчас обрамляют хтонические мотивы: согласно Лукану кентавры родились в глубине пещеры¹⁵...

В пещере на горе Пелион протекает жизнь кентавра Хирона (и снова мерцает в этой жизни некая вертикаль, сочетание горного верха с пещерными глубинами), наставляющего в мудрости героев – Геракла и Ясона, детей Аполлона – Аристея и Асклепия (Асклепия он учит искусству врачевания), Ахилла (согласно Аполлодору, Ахилла Хирон обучал пению и игре на «сладкозвучной кифаре», а согласно Гомеру – искусству врачевания, Илиада, XI, 831 – 832) и Актеона (обучал охоте). Хирон-врачеватель, открывавший героям тайны лечебной силы растений упоминается, начиная с «Илиады» (IV, 219; XI, 832). Но вроде как были не только эти упоминания, а существовала даже целая поэма «Заветы Хирона», которую приписывали Гесиоду. Но эта поэма не сохранилась. Сохранились же – как главные непрерываемые качества Хирона – его «благоразумие»-«мудрость» и «благожелательность» (у Гомера Хирона сопровождает совмещающий оба смысла эпитет φρονέων)¹⁶. Мудрый Хирон является в античных текстах не только как учитель, но и как предсказатель и советник богов (даже Аполлон рядом с Хироном оказывается не таким уж всеведующим), а также как помощник богов и героев в брачных делах¹⁷. И, наконец, страдает от раны, случайно полученной от стрелы Геракла, Хирон отдает свое бессмертие за освобождение Прометея.

Но мифологический «характер» Хирона как будто противоположен иным кентаврам – потомкам Иксиона. Он (в отличие от тех кентавров) владеет стихией музыки и эроса. Тем, другим, музыка недоступна; те, другие, подчиняются похоти. Хирон – мудрый, дружелюбный, те – другие – как будто только буйные и злобно-враждебные. Но все же и Хирон, и те, другие, в равной мере родственны первоначальным стихиям, хотя в Хироне как будто проявляется мощь созидательной стихийности, а в тех – других – эта мощь разрушительна.

Много позже – в современной мифопоэтике – это сродство кентавров со стихийной первоначальностью будет заново открываться как особая ценность. Но вот в чем вопрос: ощущалось ли это сродство как ценность в древности? Тогда, когда миф становился рассказом, когда миф

постепенно переходил в мир тропов и превращался в метафору? Или кентаврическая мифология постепенно растворялась в эвгемерических истолкованиях и рационалистической критике мифа, подчас подменявшей миф изобретательно выстроенной кажимостью действительно произошедшего¹⁸. Впрочем, и это рациональное объяснение кентаврической двуформности тоже необходимо. И его (наверное) надо включать в общую схему мифа. Учитывать в динамике мифа-повествования сопутствующие двуформным кентаврам дуализм вымысла и реальности (или кажимости и реальности) и стихию воображения, как будто благодаря которой иноплеменный всадник превратился в кентавра¹⁹...

Но о чем – в конечном итоге – повествуют мифы о кентаврах? Об устройстве универсума? О структуре пространства и времени? Об истинном смысле укорененных в природе искусств? О пути познания-восхождения к истокам обустройства мира? О границах и возможности или запретности их нарушения? Или даже о потребности (необходимости, неизбежности) нарушения границ в овладении глубинным знанием о мире и в глубинном человеческом самопознании?

Когда я думаю о кентаврах, у меня – в самом деле – больше вопросов, чем ответов...

Платон и Боттичелли

186

Вот, например: скажите на милость, отчего Сократ в Платоновом «Федре» говорит, что недосуг ему восстанавливать подлинный вид гиппокентавров, потому что он, Сократ, еще не познал самого себя? Впрочем, не только о подлинном виде полулюдей-полуконей как будто некогда было думать Сократу, но и о виде химер, горгон, пегасов – «несметного скопища разных других нелепых чудовищ (ἄλλων ἀμυγάνων πλήθη τε καὶ ἀτοπία τερατολόγων τινῶν φύσεων)»...

Или здесь все наоборот? И всякому, кто погружается в осмысление самого себя и следует принципам майевтики и сократической иронии и пробуждает в себе стихию (или комбинаторный потенциал?) своего воображения, как раз-таки необходимо думать об этих странных многоформных многосоставных существах, чтобы вслед за Сократом вопрошать: «чудовище ли я, замысловатее и яростней Тифона, или же я существо более кроткое и простое и хоть скромное, но по своей природе причастное какому-то божественному уделу?» Но тогда (может быть) как раз-таки надо припоминать их вид, как-то еще и классифицировать всех этих чудовищ, да еще и думать, почему в этой части диалога в речи Сократа сначала появляются гиппокентавры, а потом возникает Тифон?

Много-много веков спустя найдется один исследователь, который обнаружит изображение Тифона в виде получеловека и полуконя²⁰, но, однако, ни этот исследователь, ни идущие за ним не смогут дать ответ, связан ли этот образ Тифона с многочисленными, но возникшими позже образами (гиппо)кентавров²¹, и никто не сможет раз и навсегда решить, как именно мифы о Тифоне связаны с мифами о кентаврах...

Эти безответные вопросы возникнут много-много позже, но ведь и вопрос соседства гиппокентавров и Тифона в диалоге Платона тоже ведь однозначного ответа не имеет. Меж тем, у Платона в «Федре» появляются не только гиппокентавры и Тифон. Именно здесь, в «Федре» имеется также, хоть и передаваемое из века в век, но все же совершенно загадочное

рассуждение о тройственной природе души, уподобленной возникшему и двум коням («кони-то у него – один прекрасен, благороден и рожден от таких же коней, а другой конь – его противоположность и предки его – иные»). И снова ведь возникает ощущение, что от как будто вскользь упомянутых гиппокентавров (и от химер, горгон, пегасов и Тифона?) тянется к этим двум коням какая-то сюжетная ниточка. Что кентаврическая целостность того тела, в котором срослись человек и конь, должна быть многосмысленно объединена или – наоборот – противопоставлена той конструкции, при создании которой предположительно человеческое (возница) выступает в отчетливой отдельности от конского, а к этим, хоть и отдельным друг от друга, но друг с другом взаимодействующим архетипам(?) или все же живым(?) телам(?) и характерам(?), к тому же добавляется что-то вроде как не совсем живое, а рукотворное или даже механическое (или – наоборот – высочайше божественное?) – колесница... Продолжая распутывать этот клубок смыслов, надо (может быть) начать думать еще и о том, почему в философии души Платона (и в комментариях к Платону) проявляются мотивы, схожие с мотивами мифов о кентаврах и с кентаврическим символизмом, почему здесь находится место и для высокой любви и для вожделения, и для ярости и иступления, и для разума и мудрости...

Или – может быть – все эти мотивы не так уж непосредственно связаны именно с кентаврами? И, продвигаясь к той речи Сократа, где он рассуждает о колеснице души, надо припоминать вовсе не отдельные фрагменты мифологической жизни кентавров, а многие истории и мифы про коней и колесницы? Например, думать о солнечных колесницах? Или о том, как образ колесницы и образ коня вписывается в древнеиндийское понимание поэзии или о том, как конь соотносится с древнегреческим пониманием логоса-повествования как живого существа?²² Или, например, припоминать, как и почему самые разные боги преобразались в коней? Ведь и сам Сократ рассуждает не только про гиппокентавров и про пегасов. Упоминается в диалоге и предание о похищении Орифии ветром Бореем. А ведь крылатый северный ветер Борей не только одарил похищенную крылатым потомством (крылатыми были сыновья Орифии Калаид и Зет). И Борей когда-то превращался в коня и овладевал кобылицами. И у Борей были не только крылатые дети-люди, но и способные летать дети-кони²³. Но про Борей предания говорили и другое: что были у него не крылья, а два змеиных хвоста, и что жил этот ветер не только на небесах, но и в пещере на горе Гем, в ущельях которой Арес прятал своих коней и где обитал Тифон...

Многие века спустя Р. Грейвс, заново собирая образ многоликого Борей, посчитал, что Сократу в «Федре» древние мифы были вовсе недоступны. Грейвс писал: «Сократ, который не понимал мифы, пропускает сюжет с похищением Орифии, и предлагает следующую трактовку этого места: царская дочь, носившая имя Орифии, играла на краю обрыва у реки Илис или же на горе Ареса; ветром ее столкнуло в пропасть, и она разбилась (Платон. Федр 229 b-d)»²⁴. Вот только если мы согласимся с Грейвсом, то все ранее задававшиеся вопросы станут бессмысленными, потому что и упоминание Борей и Орифии, и упоминания разнообразных чудовищ в речах Сократа придется отнести на счет платоновой (сократической) критики мифических преданий и напроочь отделить эти предания от той новой «мифопоэтики», которая выстраивается в «Федре» (и в

иных диалогах Платона). Но что если вся эта ирония и «критика», все эти недоговорки и недомолвки (которым у Платона много позже будет учиться Борхес) являются не просто насмешкой, но насмешливым мнемоническим жестом, заставляющим не только усомниться в правдоподобии прежних преданий, но и припоминать отдельные их детали, чтобы восстанавливать их, заново сплетая разрозненные фрагменты в подвижную целостность нового повествования...

Не знаю, перечитывал ли Эрнст Гомбрих Платонова «Федра», размышляя о смыслах картины Сандро Боттичелли «Паллада и кентавр» (1482 – 1483), но к комментариям Марсилио Фичино Гомбрих точно обращался, а истолкование флорентийским неоплатоником той самой колесницы с возничим и конями объединял с иными высказываниями Фичино и со своим пониманием этой картины. «Боттичелли не иллюстрирует <...> Фичино, но точек соприкосновения достаточно много, и можно попытаться с их помощью восстановить отсутствующую программу. Она могла представить отношения «bestia noster, id est sensus» и «homo noster, id est ratio» [нашего зверя, то есть чувств, нашего человека, то есть разума] не в виде Прометея или Сизифа, но в виде Кентавра, совмещающего оба существа. Он вооружен луком и стрелами, эмблемой животных устремлений, и «обитает в бездне глубочайшей долины» (*habitat infimae vallis abissum*), удерживаемый, похоже, «обманчивой прелестью лугов» (*pratorum blandimenta*). Минерва-Mens, «рожденная из высокой главы Юпитера-творца» (*summo Iovis creatoris capite nata*), подобающим ей властным жестом берет душу за голову»²⁵, – утверждал Гомбрих, но, однако, добавлял в комментарии: «Я нигде не нашел, чтобы Фичино использовал образ кентавра для иллюстрации этой мысли, хотя в более поздних учебниках он встречается сплошь и рядом. Ср. Lucetus F. Hieroglyphica. Patavii, 1653. P. 287: “Итак, двоякая природа Кентавра-Стрельца есть символ человеческой жизни, которая состоит из высшей разумной и низшей неразумной части, воли и аппетита, рассудка и чувств”²⁶. Здесь же, в комментариях, Гомбрих цитировал фрагмент из «Платоновской Теологии о бессмертии души» Фичино (*Theologia Platonica de immortalitate animorum*, 1469 – 1474, опубл. 1482), считая, что Фичиново построение вполне применимо к картине Боттичелли. Согласно Гомбриху, Минерва – это голова возничего (*caput aurigae* – единство души или совокупная добродетель у Фичино), человеческую часть кентавра искусствовед считал «лучшим конем» (*melior equis*, у Фичино – это «разум и умозре-ние, разбегающиеся мыслию по естественным вещам»), а конскую часть – дурным конем (*equus detenor*, у Фичино – это омраченное воображение и вождление чувств»²⁷).

Все бы здесь хорошо (особенно хорошо объединение платоновских коней с кентавром), да вот только в комментариях Фичино про этот платоновский образ говорится несколько иначе (к колеснице, возничему и коням Фичино обращается не только в «Платоновской теологии...», но и в комментариях на «Пир» и на «Ион»). И всякий раз у Фичино возникает вовсе не «трихотомия» – «тройственность», на которую обратил внимание Гомбрих, а кватерна или даже пятичастная структура: Фичино упоминает и возничего (ум, преданный в душе человека божественным вещам), и голову возничего (единство души), и он внимателен не только к коням, но и к самой колеснице, каковой (согласно Фичино) Платон называет природу всей души...

Гомбрих выстраивал свою концепцию, полемизируя с пониманием полотна Боттичелли как политической аллегии идеального правления Медичи. Известно, что картина предназначалась для семейства Медичи: вероятно, для Джованни Пьерфранческо Медичи (возможно, полотно создавалось к его свадьбе) или для самого Лоренцо Великолепного. И на одеждах Паллады, действительно, изображена эмблема Медичи – золотые кольца с алмазом. Сама же Паллада предстает на картине не как воительница – в шлеме, в доспехах, но как воплощение мира и мудрости (как *Minerva pacifica*), и украшает Палладу венец из оливковых ветвей – обозначающих мир и добродетель, увиты оливковыми ветвями тело и руки Паллады. Богиня несет миру мир, благо или даже благодать. Между тем в руке кентавра изображен с лук (правда, опущенный), а из-за спины кентавра выглядывает колчан со стрелами. Эти атрибуты, у Гомбриха, как было упомянуто выше, отсылающие к животным устремлениям, в политико-аллегорическом истолковании, трактуются как знаки войны, распри, раздора. В общем, усмиренный Палладой Кентавр являет все то дурное, что было преодолено Лоренцо Великолепным. А общий смысл картины – аллегорически воплощающей современность конца XV в. – опять таки сводится к победе Паллады (мира и добродетели) над кентавром (распри, силами разрушения). И, в конечном итоге, к прославлению мудрого правителя, преодолевшего атифлорентийскую коалицию, расправившегося с заговором Пацци, установившего мир в своих землях...

На проблемность этой трактовки неоднократно указывалось в связи с тем, что в конце XV в. еще не возникло традиции живописных политических аллегорий. А достаточных причин, чтобы рассматривать Боттичелли в качестве изобретателя такой традиции как будто бы нет. Между тем, не в живописи, но в словесности, политическая аллегория уже бытовала. В том числе, в «Божественной комедии» Данте (Боттичелли не только создал портрет Данте, но и иллюстрации к «Комедии...»). Но может быть все же имеет смысл не противопоставлять политику и философию, но всматриваться в «Палладу и Кентавра», думая о возможной (и характерной для эпохи) многосмысленности «послания» Боттичелли, о возможном взаимодействии политических и нравственных аллегорических смыслов?

Однако, даже если принять возможность такого взаимодействия, то как будто ничего не изменится: трактовка образа Кентавра останется сугубо отрицательной, Кентавр будет принципиально и безоговорочно противопоставлен Палладе. Безоговорочным останется и общий антитетичный строй полотна: целомудрие замрет в противоположности похоти, смирение – гордыне, мир – войне, инстинкты – разуму...

Вот только согласуется ли такая антитетичная статика с динамикой ренессансной – гуманистической, флорентийской – вопросительности и ренессансного диалогизма? Да и могло ли быть тогдашнее отношение к двурформным кентаврам столь однозначным, каковым оно оказалось у Гомбриха?

Пограничья

Кентавр в эпоху Возрождения, конечно, указывает на разнообразные двойственности человеческой природы. Как, впрочем, и в Средние века.

Когда, кентавры например, обнаруживают себя в рассуждениях отцов церкви. Ведь еще Климент Александрийский утверждал: «Человек, в моем понимании, есть нечто вроде кентавра. Он составлен, с одной стороны, из тех же элементов, что и животные; с другой стороны, есть в нем и духовное начало, т.е. он состоит из души и тела»²⁸. А позднее и Аврелий Августин, заново размышляя о теле и душе, снова задумывался о кентавризме человеческого существа и существования и вопрошал: соединены ли душа с телом как бы как кентавр или связь их подобна двум коням в одной упряжке²⁹.

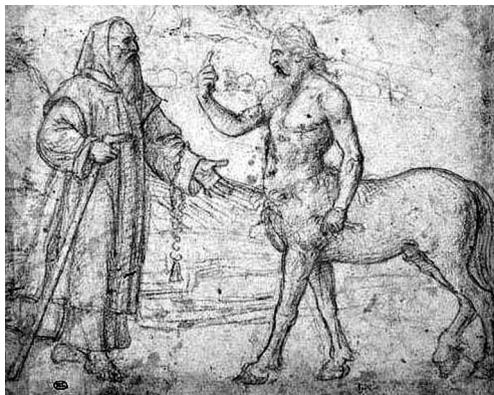
И Отцам церкви вовсе не мешало, что где-то рядом кентавры уже начинали жить совершенно иной жизнью, что на миниатюрах и на фресках полулюди – полукони уже входили в вереницу демонов, которые этих самых телесно-духовных двойственных людей стремились совратить с пути истинного...

Впрочем, средневековые кентавры – это не только демоны. И не только мыслительные конструкции патристики. И не только фантазийные вымышленные существа, населяющие самые разнообразные средневековые тексты³⁰. Существа, никогда не существовавшие, но вполне допустимые, поскольку наличие таковых существ допускает предание³¹. Кентавры – это еще и реальные, хоть и странные, диковинные, но реально живые существа, о судьбе которых постоянно спорят. Среди таких двуформных (и многоформных) реальных диковин, о которых ведутся споры, числятся, впрочем, не только кентавры различных пород (гиппокентавры, онкокентавры, ихтиокентавры), но также, например, и сирены, также причисленные к иным действительно существующим творениям Творца, также выступающие в ореоле неразрешимой вопросительности. И кентавров, и сирен подчас причисляют к потомству Адамову (как правило, к Каинитам), но подчас наблюдают в их странности отделенность от человеческого рода. И при этом загадочное назидание Божие, данное к истолкованию, каковое в первую очередь касается возможности или невозможности для этих существ прийти к спасению и к жизни вечной³².

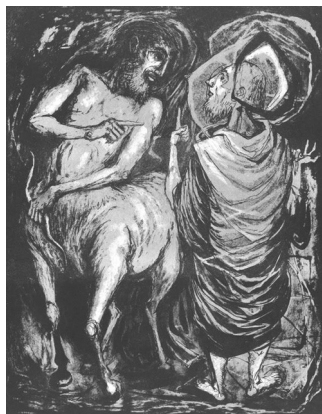
И все же никогда до конца непонятно, реальные ли кентавры или баснословны, допустимо вымышлены. Ведь средневековые кентавры всем своим характером, и образом жизни соответствуют преданию и вполне себе выполняют ту самую «функцию» помощников и советчиков, которой в античности был наделен Хирон, которого и в средневековье продолжают почитать как мудреца и учителя. И, как будто следуя именно этой кентаврической способности советовать, учить и помогать (а может быть и потому, что кентаврам ведомы смыслы пещерного жительства), именно кентавр указывает святому Антонию путь к пещере святого Павла:

«Уже наступил полдень, и, не смотря на сильный солнечный зной, старец продолжал идти, говоря: “верую Богу моему, что Он покажет мне раба своего, обещанного мне”. Но большее этого чудо: Антоний видит странное существо, частью человека, частью коня, которое на языке поэтов зовется иппокентавром: увидевши его, Антоний осенил чело изображением спасительного знамения. “Эй ты, – сказал он, – в какой части пустыни обитает раб Божий?” Иппокентавр, бормоча что-то варварское, и скорее коверкая, чем произнося слова, при ужасе старца, старался ласково говорить с

ним; протянувши правую руку, он указал ему желанный путь, и, бросившись в бег по широким полям с быстротою птицы, скрылся из глаз удивленного старца. Мы не знаем, представил ли диавол призрачное существо для устрашения старца, или в самом деле в пустыне, обильной чудовищными животными, рождаются и такие звери. Антоний, недоумевая и разсуждая с собою о том, что видел, идет далее»³³...



Бернардино Луини (1480/1485 – 1532).
Святой Антоний и Кентавр.



Бентон Мердок Спруэнс
(1904-1967; США). Кентавр
I – Святой / Кентавр и Святой
(1954).

Средневековые кентавры живут в каком-то неразрешимом пограничье: то ли духовного и телесного (обозначая то самое двойственное единство всякого человеческого существа, в котором – как ни крути – есть и душа, и тело), то ли добра и зла (они таки могут превращаться в демонов), то ли реальности и вымысла, то ли земных глубин и небесных высот³⁴.



В многообразии кентаврической семантики есть ведь еще и особый небесный, астрологический план, связанный с особыми астрологическими смыслами созвездия Кентавра-Стрельца. Того созвездия, под которым, согласно преданию, родился Христос...

О созвездии Стрельца, о гороскопе Христа писал, кста-

Стрелец. Астрономическая энциклопедия, Библиотека аббатства Санкт-Галлен. IX век.

ти сказать Марсилио Фичино, в 1482 г. стремившийся понять, каковым могло быть свидетельство небес о Рождестве Спасителя и о явленной волхам звезде. Он пришел к выводу, что тогда, когда явилась звезда, к Стрельцу присоединилась Дева: «Событие это [Рождество], которое <...> по расчетам иных приурочивается к Стрельцу, с *большим* основанием, на мой взгляд, следовало бы связать с Девой и полночью. При рождении Христа непременно должен был восходить один из двенадцати знаков, и я не знаю для рожденного от Девы знака более подходящего, нежели Дева. И особенно первый лик этого знака. Ведь у каждого знака три лика, и в первом лике Девы <...> индийцы и египтяне усматривали образ юной девы, прекрасной собой, сидящей и кормящей грудью младенца. Восход этого лика идеально сочетается с младенцем, от Девы происходящим, и по правильному расчету лик этот появляется в декабре месяце в середине ночи. В этом-то лике, как считают, и воссияла комета – не причина Христа, но знамение»³⁵...

Но ренессансные кентавры возникали не только в астрологической перспективе, не менее важной была перспектива геральдическая. Опять-таки засвидетельствованная во Флоренции: с XIV в. кентавры были введены в геральдику семейства Сассетти, а в XV в. советник Медичи Франческо Сассетти не только использует фигуру кентавра в своем гербе, но наделяет кентавра ветхозаветным атрибутом. Создавая экслибрис для рукописи «Этики» Аристотеля в переводе Николая Аргиропулоса, Сассетти дает в руки полуконю-получеловеку пращу Давида. А позднее, еще при жизни подготавливая место своего будущего упокоения, Сассетти и в обрамлении своей гробницы просит включить кентавров, снова доверяя им библейскую пращу³⁶...

А в самом начале XVI в. начинает формироваться совершенно новое ответвление кентаврического сюжета. Кентавр Хирон появляется в тексте книги (посвященной Лоренцо Медичи), которой в дальнейшем будет суждено стать предметом непрекращающихся полемик: в 1513 г. Никколо Макиавелли завершает работу над «Государем». И мудрый двурформный учитель античных героев, предстающий у Макиавелли наставником мудрого правителя, будет вовлечен в эти по сей день длящиеся полемики³⁷.

Впрочем, кентавры приближались к семейству Медичи задолго до Макиавелли. В незавершенной поэме Анджеоло Полициано «Стансы для турнира» (1475) с кентаврами опосредованно стравнивался искусный охотник Джулиано Медичи, по воле богов сам ставший добычей любви³⁸. Стансы создавались поэтом как приношение в память о рыцарском празднике «Турнире Джулиано» (Torneo di Giuliano), на котором Джулиано избрал своей Дамой Симонетту Веспуччи. Известно, что на штандарте Джулиано Боттичелли (или художниками его мастерской) была изображена Афина-Минерва и Амур. Смыслы штандарта расшифровал в стихах Полициано: в образе Паллады, в белом платье, со щитом и копьем, с головой Медузы Горгоны в руках и девизом *La Sans Pareille* здесь предстала Симонетта. Она, кстати, и в стансах появлялась в образе Минервы³⁹. И Паллада Боттичелли как будто сходствует именно с Симонеттой⁴⁰. И, конечно, велик соблазн продлить эту историю, довести ее до встречи Кентавра и Паллады. Посмертной встречи (Симонетта скончалась в 1576 г. от чахотки, Джулиано был убит в 1578 г. во время заговора Пацци). Тем более, что в такой версии полотна Боттичелли, соотносимой с историей любви Джулиано Медичи к Симонетте Веспуччи, совершенно особый

смысл может приобрести печать печали на челе кентавра и Паллады, – смысл своего рода *memento mori*...

Впрочем, печали обоих персонажей можно найти и совершенно иные объяснения, подтверждаемые иными контекстами и иными текстами. Например, текстами самого Лоренцо Медичи, умело развивавшего традиционную тему «многия знания – многия печали»⁴¹...

Впрочем...

Э. Гомбрих завершал свою интерпретацию «Паллады и Кентавра» словами: «Тип, избранный Боттичелли для головы Кентавра, <...> вероятно, взят с античной статуи, но художник придал ему черты не греховной brutality, но своих молящихся святых»⁴². И отсылал к более поздней работе художника – к «Коронованию Богоматери» (ок. 1490). Между тем, в лице Кентавра проглядывает иное сходство. С героем иных произведений художника. Кентавр сходствует с образом Моисея, созданным на фресках, выполненных Боттичелли для Сикстинской капеллы (1481 – 1482). Это странное сходство подмечено достаточно давно, но отчего-то так и не осмыслено⁴³...



Сандро Боттичелли. Призвание и испытания Моисея (1480 – 1482).

Это сходство в самом деле кажется уж очень странным. Если, конечно, соотносить Кентавра с сугубо отрицательными смыслами. Если сводить полотно Боттичелли к реализации сюжета об усмирении чудовища мудростью. Ведь в общем платоническом и неоплатоническом контекстах у Моисея есть вполне отчетливая, очень конкретная параллель, к XV столетию уже вошедшая в традицию. Имя Моисея со времен ранней патристики соединилось с именем Платона. Начало этому соединению было положено в «Приготовлении к Евангелию» Евсевия Кесарийского, где, при размышлениях «О сущем, согласно Моисею и Платону» (XI, XI), автор сблизил воззрения ветхозаветного пророка и древнегреческого философа настолько, что вопрошал: «Кто такой Платон, как не Моисей, говорящий по-гречески»⁴⁴.

Конечно, сходство облика Кентавра с Моисеем можно трактовать как знак необходимости прочтения всего полотна именно в неоплатоническом контексте. Но соответствует ли такое сходство с представлением о Кентавре как о воплощении всяческого зла и всяческих пороков? Пожалуй, что нет. Тем более, что фигура Моисея ведь связана не только с Платоном. Но и с Христом. И работа Боттичелли, как и иных художников, над фресками в Сикстинской капелле как раз и подразумевала воссоздание прообразовательной связи Моисея с Христом. Но мог ли в конце XV в. Кентавр (при всех астрологических перспективах, выводящих к гороскопу Христа) напоминать о Спасителе? О Новом Завете? И если мог, то кем тогда является на полотне Боттичелли Паллада? Воплощением Софии – Премудрости Божией? И в чем тогда истинный смысл этого полотна? Высший (анагогический?) смысл, способный развиваться, если только вдумчивый созерцатель картины проберется через из череду антитез к уровню неких высших соответствий? Допустим ли этот возможный высший смысл? Каковы эти соответствия?

Христианские мотивы, как и мотивы жертвенности, кентаврам сопутствовать будут. Но много позже. Ближе к XX столетию. Когда, например, символические смыслы отказа кентавра Хирона от бессмертия ради свободы Прометея будут очень ясно осмыслены и ясно проговорены (с привлечением христианской топики и идеи жертвенности) в теософии Р. Шнайдера – в контексте рождения человека истинно духовного. Когда будет припоминаться и воскресительная семантика, возникающая в истории Хирона в связи с обучением Асклепия, познавшего тайну воскрешения живого из мертвого. Когда, например, в текстах Голосовкера возникнет и прямая параллель Хирон – Платон (Сократ) – Христос...

Но все это будет много позже.

Стоит ли искать истоки такой – жертвенной многосмысленности кентавризма – в ренессансной мифологии, в контекстах герметико-неоплатонического синтеза, вот в чем вопрос⁴⁵...

Метаморфозы

Как бы то ни было (может все же Сократовы гиппокентавры – сами по себе, Борей и пегасы сами по себе, а душа и два ее коня – и у Платона, и у Марсилио Фичино – сами по себе), но о метаморфозах традиционной кентаврической мифологии в самом деле надо, наверное, еще думать.

Как, например, и о том, почему эта традиционная мифология или, во всяком случае, традиционные кентаврические мотивы так органично вписывались и продолжают вписываться в самые разные культурные контексты. В том числе, в современную мифологию науки и техники. Все ведь (наверное) еще помнят, как какой-то новый человек сросся с «колесницей» (с совсем другой, не платоновской колесницей?), и как родился футуристический «новый кентавр – человек на мотоцикле»⁴⁶. А потом, почти век спустя, в 1990-е гг. с техникой начало объединяться уже не человеческое тело, а человеческий разум, который начал срастаться не с вещью, а с искусственным интеллектом, но и это срастание тоже стало именоваться «кентавром»...

Впрочем, на протяжении XX века «кентаврами» именовались многие множества сочетаний и соединений, далеко не всегда подразумевающие непосредственное участие человека. Так, мексиканец А. Рейес, по-

гружаясь в конце 1940-х гг. в странные свойства современного (moderno) эссе, именовал его «кентавром жанров». И тогда же, в конце 1940-х гг., о «кентаврах» современной квантовой физики и «кентавризме» современных математических моделей мира начинал размышлять российский физик-теоретик М.А. Марков⁴⁷...

Некоторый парадокс состоит в том, что возникновение такого рода образов или мыслительных конструкций, в которых при соединении или соположении неких частей упоминается слово «кентавр», базируется на весьма традиционной логике. Во всяком случае, еще Диоген Лаэртский, создавая свою систему возникновения мыслимых понятий – по случайности, по сходству, по аналогии, по переносу, по соединению или по противоположности, «иллюстрировал» идею мыслимого соединения не чем иным, как образом / словом (?) «гиппокентавр»⁴⁸. Вот только что-то мне подсказывает, что единственно верного ответа на вопрос, почему Диоген Лаэртский в этом случае решил прибегнуть именно к кентавру, просто так найти нельзя. Как и ответа на вопрос, отчего в этой системе присутствует не только гиппокентавр, но и Сократ, который упоминается здесь в связи с продумыванием мыслимого сходства, которое, к тому же подразумевает не припоминание реального Сократа, но обращение к его подобию («По сходству мыслится нечто по наличному предмету – например, Сократ по его изображению»), что, в свою очередь, как бы изначально побуждает мыслящего к продумыванию роли мимеса (или подражания) в любом мыслительном процессе, обращающемся как к реальным образам и подобиям, так и к вымышленным сущностям, к каковым, по всей видимости, относится у Диогена Лаэртского «гиппокентавр».

Между тем, эта логика мысли, где фигура кентавра постоянно присутствует в качестве знака соединения различного (разнородного, вплоть до противоположного), пожалуй что может рассматриваться как своего рода мнемонический фрагмент культурного сознания (или культурного подсознательного), прорисовывающего фигуру кентавра всякий раз, когда мысль стремится соединить кажущееся несоединимым⁴⁹.

В 1960-е гг. (почти в то же время, когда Теодор Роззак думал о свободной контркультуре и напоминал о свободолобием духе кентавров), российский писатель Д. Данин «шутки ради» решил изобрести новую свободолобивую науку – «кентавристику», предметом которой должна была стать «тонкая структура парадоксов, оксюморонов, антитез и вообще всяческого сочетания несочетаемого»⁵⁰.

В 1990-е гг. (почти тогда же, когда Слотердайк думал о Ницше и о возможных нарушениях всяческих институциональных границ «кентаврическими гениями») Данин идею этой новой свободной науки смог осуществить: он начал читать спецкурс под названием «Кентавристика» в РГГУ и вовлек в дискуссию о кентавристике многих ученых, писателей, художников⁵¹...

Конско-человеческую двуформность кентавров Данин ассоциировал не с традиционной диалектикой, но с принципом комплементарности – дополнительности, соединяя образ кентавра с новейшими принципами осмысления мира: «Может показаться, что “сочетание несочетаемого” – это такой вариант диалектической борьбы противоположностей и их единства. На самом деле это не так. Кентавр – это метафора сочетания несочетаемого, весьма своеобразная, потому что вспомним, как выглядит

кентавр – всадник не погоняет коня, а конь не норовит сбросить всадника, в кентавре нет борьбы двух ипостасей, двух сторон, в отличие от диалектического единства, где есть борьба и даже предполагается обязательная победа одного из начал. Если есть победа, то нет кентавра. Все сразу разрушается, поэтому кентавр есть на самом деле нечто противостоящее диалектике. Подчеркивание существования в мире сочетания несочетаемого, которое есть мирное сочетание несочетаемого. Кентавр – это метафора консенсуса, метафора компромисса, конвергенции, но, главное, – это метафора комплементарности. Что такое комплементарность? Когда-то великий датский физик Нильс Бор, главный авторитет в современной квантовой физике, умерший в 1962 году, выдвинул принцип дополнительности или принцип комплементарности. Он показал, что когда встречаются совершенно непримиримые друг другу противоречия, тогда в природе единство достигается тем, что одна сторона дополняет другую, не исключает ее, не побеждает ее, а дополняет. Таким образом, этот принцип дополнительности он отнес ко всем областям знаний, он открывал и находил принцип дополнительности в биологии, в психологии, у него был однажды семинар вместе со знаменитым Романом Якобсоном, в котором они разговаривали о принципе дополнительности в лингвистике»⁵².

Размышляя об открытии Бора в контексте кентавристики, надо, наверное, напомнить, что интерпретация квантовой механики, согласно Бору, «имеет далеко идущую аналогию с общими трудностями образования человеческих понятий, возникающими из разделения субъекта и объекта». Преодоление этого разделения и динамику порождение аналогий Бор соотносил с философией психологии и опирался на размышления У. Джеймса об особенностях интроспективного наблюдения над непрерывным ходом (потоком) мышления. Это наблюдение всегда оказывает воздействие на ход наблюдаемого процесса, тем самым непрямо меняя его: для описания и представления мыслительных феноменов, проявленных в интроспекции, требуются взаимоисключающие типы понятий, что, по мнению Бора соответствует ситуации, возникающей при описании объектов (феноменов) субатомарной физики⁵³. А может быть, надо напомнить и о том, что самом открытии принципа дополнительности объединились озарение и рефлексия, наука и искусство, Восток и Запад. Ведь не зря же Нильс Бор говорил, что на принципе дополнительности строятся «100 видов Фудзи» (1834-1835) Хокусая⁵⁴. И еще: говоря о Нильсе Боре, нельзя забывать, что он был одним из величайших ученых-платоников XX столетия...

Можно ли именовать Нильса Бора кентаврическим гением? Наверное можно...

Возможны ли кентаврические гении в XXI веке?

Возможна ли сейчас свобода кентаврического познания единых смыслов мира?

* * *

Когда я думаю о кентаврах, у меня все же больше вопросов, чем ответов...

¹ Слотердайк П. Мыслитель на сцене. Материализм Ницше (в оригинале: Peter Sloterdijk. Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus. Suhrkamp, 1986) // Фридрих Ницше. Рождение трагедии. М.: Ад Маргинем, 2001. С. 546. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

² Из второго десятилетия XXI в. литературоцентристская аксиология Слотердайка смотрится столь же утопичной, что и классический гётевский союз наук и искусств. И вовлекает в совершенно ненаучные раздумья о месте, которое могли бы занять Ницше, Беньямин, Пас и иные многие «коммуникативные умы» в актуальных рейтингах публикаций в международных изданиях, включенных в Scopus или в Web of Science...

³ Надо ли, например, думать о том, что кентаврическое «Рождении трагедии» обрамляют две книги, с риском для науки прочертившие кентаврам путь из древнегреческого мира в глубины мира древнеиндийского: «Гандхарвы и кентавры» (1852) Адальберта Куна «Гандхарвы – кентавры» (1883) Эдуарда Гуго Мейера...

⁴ Тахо-Годи А.А. Кентавры // Мифы народов мира. Энциклопедия. Электронное издание. М., 2008 (М.: СЭ, 1980). С. 523. URL: https://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf. Далее отсылки к этому изданию даются в тексте статьи с указанием страниц и аббревиатуры МНМ.

⁵ «Древнейший Посейдон связан с индоевропейским зооморфным демоном плодородия, выступавшим в облике коня или быка, и таким образом сближается с неиссякаемой порождающей силой земных недр, а значит, и с водной стихией», – указывает А.Ф. Лосев в статье, посвященной греческому властителю вод (МНМ, 817). Заметим (в скобках), что у Посейдона был и соответствующий эпитет Посейдон-Гиппий, т.е. Посейдон-Конный (см., напр.: Аристофан, «Облака», 83), а непременным атрибутом Посейдона является колесница, запряженная морскими конями. Посейдон первым укротил коня (Диодор Сицилийский. Историческая библиотека V 69, 4) и именно Посейдон изобрел верховую езду (Павсаний. Описание Эллады VII 21, 8; о том, что именно Посейдону приписывалось изобретение коневодства напоминала известная английская переводчица, филолог-классик Бетти Редис), – т.е., собственно создал всадника-кентавра, посадив человеческое тело на тело коня. Посейдон, кроме того сам превращался в коня, чтобы овладеть (Деметрой Павсаний. Описание Эллады VIII 25, 7), превращался в коня и Кронос, родитель кентавра Хирона. Ср.: «Хирон, в греческой мифологии кентавр, сын Кроноса и океаниды Филеры (Apollod. I 2, 4), втайне от Реи сочетавшихся в браке. Хирон родился полуконем-получеловеком, так как Кронос, застигнутый Реей, принял вид коня (Apoll. Rhod. II 1231–1241) (А.Тахо-Годи, МНМ, 1056)

⁶ Основные коллизии истории Иксиона таковы: Иксион – это царь лапифов в Фессалии, обещавший своему будущему тестю Деионею большие дары за руку его дочери Дии. «Когда Деионей после свадьбы требует обещанное, Иксион убивает его, столкнув в яму с пылающими углями. Так как совершено убийство члена семьи, никто не решается взять на себя ритуальное очищение Иксиона. Только Зевс, сжалившись над Иксионом, очищает его, избавляет от безумия, постигшего его после убийства тестя, и даже допускает к трапезе богов. На Олимпе Иксион и осмеливается домогаться любви Геры <...> Когда же Иксион начинает похваляться своей победой над Герой, Зевс велит привязать его к вечно вращающемуся колесу (по многим версиям мифа, огненному) и забросить в небо (Apollod. epit. I 20). По другому варианту, привязанного к огненному колесу Иксиона Зевс обрекает на вечные

муки в тартаре. Наиболее ранняя литературная фиксация мифа об Иксионе — у Пиндара (Pind. Pyth. II 21 — 48 и Schol.). В мифе об Иксионе очевидны рудименты древнего представления о силе стихий. Огненное колесо, к которому привязан Иксион, некоторые исследователи склонны возводить к представлению о перемещающемся по небосводу солнечном диске» (В.Н. Ярхо, МНМ, 415).

⁷ Пиндар. Ваххилид. Оды. Фрагменты. М.: Наука, 1980. С. 66.

⁸ «Любопытно отметить, — писала Рабинович, — что все три первогрешника своими воровскими посягательствами так или иначе мешают правильному исполнению обязанностей границы божественного вора — Гермеса, который единственный волен пересекать границы космических зон и который несет богам жертвы (а Тантал крадет у богов их пищу), ведет покойников в преисподнюю (а Сизиф перекрывает эту дорогу и затем сам нарушает необратимость движения по ней) и приводит невесту к жениху (а Иксион совершает кощунственное насилие над призраком богини и так рождает на свет чудовищ — кентавров)». — Рабинович Е.Г. Мифологема нектара — опыт реконструкции // Палеобалканистика и античность. М., 1989. С. 118. А если думать именно об Иксионе, да еще и о магнесийских кобылицах, то явственно разрушение вообще всех иерархий: рушится (или преодолевается?) не только некая верхняя граница, отделяющая человеческое от божественного, но и нижняя граница, отделяющая человеческое от животного...

⁹ «И зажег Иксион огнем титана властное сердце богини Геры. Не укрылся тот огонь от миродержца, покарать решил он Иксиона. И, по коварному умыслу Кронида, призрак облачный в образе Геры спустился с неба к Иксиону остудить жар огня в вожде лапитов. И не призрак это был обманной, а богиня облаков Нефела: обманула Нефела лукавца Зевса. И от Иксиона-титана родила Нефела диковину: не людину, не коня, не дерево, не титана, не бога и не зверя, а и то, и другое, и третье: был он — конь, и людина, и дерево — кусок зверя, бога и титана. Был он смертен и был бессмертен»... — Голосовкер Я.Э. Сказания о Титанах. М.: Нива России, 1993. URL: <http://lib.ru/MIFS/golosowker.txt>.

¹⁰ Ю. Угольников, интерпретируя «Сказания о Титанах» Голосовкера, задается вопросом: не хотел ли автор «в своем персонаже [Хироне] свести воедино все первоначала досократиков»? Ю. Угольников Платон, Сократ и Христос у Я.Э. Голосовкера // Платоновские исследования. Вып. VII (2017 / 2), М. — СПб, 2017. С. 239. А может быть Голосовкер стремился заново проявить глубинную многосоставность (многосмысленность) Хирона, действительно воплощающего связь и взаимодействие стихий-первоэлементов? Вопрос скорее в том, отчето современность в принципе остро ощущает эту кентаврическую стихийную многосоставность, как и первообразовательный символизм кентавров. Ср. у Р.-М.Рильке: *C'est le centaure qui a raison, / qui traverse par bonds les saisons / d'un monde à peine commencé / qu'il a de sa force comblé (Vergers, 1924 – 1925. 10; опубл.: 1926)*. В переводе В. Микушевича: Кентавр могучий, вот кто прав, / над временами проскакав: / когда среди первоначал / собою мир он увенчал (Сады. 10)

¹¹ Силены изначально связаны с реками, источниками, с местами, изобилующими водой. Сродство силенов с водной стихией соотносится с конскими чертами силенов (уши, ноги, копыта, хвост) и соответственно, напоминает о водном символизме коня в древнегреческой мифологии. Но важна и двойственность силенов, в чьем характере / сущности животное (низменное) пьяное веселье граничит с вакхическим восторгом. Силены приобщены к

поэзии и музыкальной стихии и наделены даром прорицания – прорицания времени. Ср. опьяненного мудрого Силена у Вергилия (Ecl. VI), повествующего о рождении мира, о царстве Сатурна, о Прометее и т.д.

¹² Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Учпедгиз, 1957. С. 376 – 377.

¹³ «Иконографическими рудиментами необходимо считать те, которые относятся к внешнему виду данной мифологической фигуры: змеиный хвост у Кадма, рога и копыта у Пана, свиные глаза у Афины и коровьи у Геры; серебряные или чешуйчатые ноги Фетиды, бычачья голова у Минотавра, лошадиное туловище у кентавров». – Лосев А.Ф. Цит. изд. С. 21. Но может быть важны не только эти иконографические рудименты? Может быть необходимо просто думать о том, что кентаврическая мифология, всей своей многосоставной целостностью напоминая о неких универсальных связях, о всеобщей связи времен и событий, явственно подтверждает множество раз отмечавшуюся условность разделения мифологических периодов (в том числе и присутствие пластов доолимпийской архаики в олимпийской классике).

¹⁴ Р. Грейвс, пересказывая историю Иксиона, замечает: «Луна-богиня культа дуба была известна под именем Дия (“небесная”), <...> это был титул донской богини культа дуба», а в пытке Иксиона на огненном колесе усматривает напоминание о ритуалах солнцеворота, об обычае «пускания с горok горящих колес», смысл которого «заключается в том, что солнце, достигнув своей наивысшей точки, теперь вплоть до зимнего солнцестояния должно опускаться на небе все ниже и ниже». – Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М., 1992. С. 164. Напомню, кстати, о существенности огня в сюжете о битве Геракла с кентаврами, где также упоминаются горящие угли; да и в судьбе самого Геракла, где огненная стихия присутствует в связи с ядом гидры и в связи с саможжением героя; ср также мучительный «огонь» страданий Хирона.

¹⁵ Согласно Лукану, от Иксиона и Облака произошли все кентавры, включая Хирона (и никакие кобылицы в этой версии не упоминаются): «Облако полужверей-кентавров от чресл Иксиона / Там родило в глубине пещеры Пелефронийской / Мониха, бившего в прах Фолои крепкие камни; / Рета, кто, вырвав, кружил над вершиною Этны, свирепый, / Ясени те, что Борей дуновеньем не мог опрокинуть. / Фола, кто угощал Алкида; тебя, перевозчик / Мерзостный, через реку пронзенный лернейской стрелой; / Старца Хирона – тебя, кто, сияя холодной звездой, / Луком гемонским своим громаде грозит Скорпиона» [illic semiferos Ixionidas Centauros / feta Pelethroniis nubes effudit in antris: / aspera te Pholoes frangentem, Momyche, saxa, / teque sub Oetaeo torquentem vertice volsas, / Rhoecae ferox, quas vix Boreas inverteret ornos, / hospes et Alcidae magni Phole, teque, per amnem / inprobe Lernaes vector passure sagittas, / teque, senex Chiron, gelido qui sidere fulgens / inpetis Haemonio maiorem Scorpion arcu]. Марк Анней Лукан. Фарсалия, или поэма о гражданской войне (VI, 386 -394). М.: Научно-изд. центр. «Ладомир» – «Наука», 1993. URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1358953006>.

¹⁶ Ср., напр.: комментарий к комментариям Гомера в книге: А.И. Доватур. Феогнид и его время. Л.: Наука, 1989. С. 90. О двух значениях выражения *eu phrouēon* — «благорасположенный» и «благоразумный» — говорят комментаторы «Илиады» (применительно к I, 73). В русских переводах древнегреческих текстов Хирон наделяется «дружелюбием» или «дружественностью». Ср. перевод Пиндара (Третья Пифийская ода): «Хирон, сын Филиры! / <...> Многозаботное чадо Уранида Крона, Дикое чудо с дружелюбной ду-

мой <...> Хозяин Пелионских долин!».

¹⁷ Не случайно потом и Фауста поведет к призрачной Елене именно Хирон...

¹⁸ Ср. у Палефата «естественнонаучное» истолкование невозможности кентавров («О кентаврах говорят, что были такие животные, имевшие во всем внешность коня, кроме головы – та была у них человеческая. Однако если кто-нибудь верит, что существовало такое чудовище, то это невозможно. Ибо и природа коня и человека ни в чем не созвучна, и пища у них не похожа, и не могут человеческий рот и глотка пропустить через себя конский корм. Если же такое создание было некогда, оно бы существовало и теперь), упоминание о приручении лошадей и изобретенную историю о кентаврах как всадниках из некоего селения под названием Туча. – Палефат. О Невероятном // Вестник древней истории. 1988 №3 / Перевод с древнегреческого, вступ. ст., и коммент. В.Н. Ярхо.

¹⁹ «Так как греки гомеровской эпохи не ездили верхом, предполагается, что первый скифский кочевник, которого они увидели, оказался им чем-то единым с его конем», – пишет Борхес. Но продолжает: «В доказательство приводят то, что конкистадоры кавалеристы также казались индейцам кентаврами. Цитируемый Прескоттом текст гласит: “Один из тех всадников упал с лошади, и когда индейцы, увидев, что животное, которое они мнили единым, разделилось на две части, исполнились такого страха, что они повернули вспять и побежали с воплями к своим, крича, что из одного животного стало двое, и ужасаясь этому <...>. Но грекам, в отличие от индейцев, лошадь была известна; более правдоподобно предположение, что кентавр – это нарочито созданный образ, а не плод ошибки по незнанию». – Борхес Х.Л. Книга вымышленных существ // Борхес Х.Л. Сочинения в 3 томах. Т. 2. М., 1997. С.307. По поводу индейцев и конкистадоров ср. также соответствующий эпизод из хроники «Правдивая история завоевания Новой Испании» (1557—1575) испанского конкистадора, участника экспедиции Эрнана Кортеса Берналя Диаса дель Кастильо (Bernal Díaz del Castillo; 1495 – 1584), где описано впечатление индейцев от испанских всадников: «Кортесу удалось с конницей подойти незаметно. И вот он, наконец, ударил с тыла, и маленький отряд его произвел чудеса, тем более что и мы перешли в наступление. Никогда еще индейцы не видели лошадей, и показалось им, что конь и всадник – одно существо, могучее и беспощадное. Вот тут-то они и дрогнули, но и то не побежали, а отошли к далеким холмам». Да, наверное, образ кентавра и в самом деле не был плодом ошибки, – таковым кентавры предстали в зеркале эвгемеризма. Вот только – парадоксальным образом – и в эвгемерическом истолковании происхождения кентавров, и в событиях конкисты Нового Света можно усмотреть развертывание множества антитетических смысловых перспектив, охватывающих (включающих) этико-антропологические, психологические, социальные и иные ракурсы. В самом деле, здесь присутствует идея различения своих и чужих, соотношения привычного и непривычного, знания и незнания. И в то же время возникает «психологически» мотивированная идея взаимодействия воображения, вымысла и реальности. Воображение здесь проявляет себя как сила, преобразующая реальность в «фантастику». При этом в хрониках конкисты к тому же возникает своеобразный эффект рекурсивной альтеризации – умножения образов «другого» (или умножения воображаемых других?): хронисты представляют себе таких индейцев, которые представляют себе испанских всадников схожими с «кентаврами», преобразая, таким образом испанцев, сродненных с их конями, в фантастических существ; и одновременно хронисты и сами для себя принимают и признают это возможное объединение всадника и коня

в едином теле и, по сути, признают идентификационно легитимной (истинной, реальной?) или во всяком случае возможной эту как бы уже возникшую свою двойственную природу.

²⁰ Buschor E. Kentauren // *American Journal of Archaeology*, 1934. N 38 (1) P. 128-132.

²¹ Ср., напр.: Клейн Л.С. *Время кентавров. Степная прародина греков и ариев*. СПб.: Евразия, 2010. С. 434. Автор книги, кстати, сообщает, что и горгона когда-то обладала конским туловищем.

²² Ср.: Гринцер Н.П., Гринцер П.А. *Становление литературной теории в Древней Индии*. М.: РГГУ, 2000. С. 179. Ср.: И. Протопопова. *Логос зоон: Платон и Деррида* // *Синий диван* » №10-11, 2007. С. 96-114. URL: http://intelros.ru/pdf/siniy_divan/10_11/9.pdf

²³ Гомер, *Илиада*, XX, 222 – 229.

²⁴ Грейвс Р. *Мифы Древней Греции*, М., 1992. С. 131. Ср. также реконструкцию историю похищения Орифии Грейвсом: Там же. С. 130. URL:

²⁵ Эрнст Гомбрих. *Мифологии Боттичелли: исследования неоплатонического символизма у Боттичелли и его окружения* // Эрнст Гомбрих. *Символические образы. Очерки по искусству Возрождения*. СПб.: Алетейя, 2017. С. 120 – 121.

²⁶ Там же. С. 373.

²⁷ Там же. С. 373.

²⁸ Климент Александрийский. *Строматы*. М.: «Либрис», 1996. С.193

²⁹ «*Quid ergo hominem dicimus? Animam et corpus tamquam bigas vel centaureum?*» – S. Aurelii Augustini *De moribus ecclesiae catholicae et de moribus manichaeorum libri duo*: 1:4,6 (Блаженный Августин. *О нравах Вселенской церкви и о нравах манихеев*). <https://www.augustinus.it/latino/costumi/index2.htm>. Ощутим ли в этом вопрошании след Платоновой колесницы, вот в чем вопрос...

³⁰ См.: См.: Biglieri Anibal A. *Centauros hispanomedievales* // *Romance Philology*. Vol. 65, No. 1 / Spring, 2011. P. 9-42 (и обширную библиографию к данной статье).

³¹ См., напр.: *Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель*. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 15, 97, 259

³² О самых разных средневековых спорах про кентавров, сирен и иных им подобных см. подробнее: Jacqueline Leclercq-Marx. *Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen Âge et à l'époque romane* // *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 45e année (n°177), Janvier-mars, 2002. P. 55-67. URL: https://www.persee.fr/doc/cc-med_0007-9731_2002_num_45_177_2820. Ср. также в этой статье акцент на «гуманизации» двуформных существ в связи с развитием иконографии материнства сирен и кентавресс в романской скульптуре. Вот только я, право, не знаю, были ли все же эти кентаврессы-мамы средневековым изобретением или это материнство вписывалось в традицию, изобретенную тем самым Зевксисом, которые когда-то нарисовал такой виноград, на который слетались настоящие птицы, а потом первым запечатлел и повседневную жизнь семейства кентавров. Картина эта, правда, пропала, утонула при кораблекрушении, однако ж образ ее сохранился в словах – подробных и восторженных

словах Лукиана из Самосаты, который во всех подробностях эту картину описал: Лукиан из Самосаты. Зевксис, или Антиох. URL: http://Annales.info/ant_lit/lukian/lukian.htm#_ftn5. И такая зримость была в его словах, что стали возможными многие живописные подобию творения Зевксиса. О чем потом специально писалось в исследованиях. См., напр.: Kraiker W. Das Kentaurerbild des Zeuxis. Winkelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin. Berlin, 1950. S. 106; Зайцев А.И. Лукиан из Самосаты — древнегреческий интеллигент эпохи упадка // Лукиан. Сочинения. Том I. СПб., 2001. URL: http://Annales.info/ant_lit/lukian/lukian.htm#_ftnref5

³³ Блаженный Иероним Стридонский. Жизнь Павла Пустынника // Творения блаженного Иеронима Стридонского. Часть 4 / Библиотека творений св. отцов и учителей Церкви западных, издаваемая при Киевской Духовной Академии, Кн.6. Киев: Типография И.И. Горбунова, 1903. С. 1-12. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ieronim_Stridonskij/zhizn_pavla_pustynnika/. Ср. также замечание Д.В. Полешука по поводу сцены встречи Св. Антония и Кентавра в росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке (около 1161 г.): «Одним из важных композиционных аспектов сцены св. Антония и кентавра является мотив движения, иллюстрирующий тему пути. Святой Антоний показан именно в движении. Путь понимается как переходное состояние: это уже не начало, но и не конец. Фигура кентавра дополняет подобное смысловое поле. <...> Таким образом возникает семантика незавершенности, хотя сами персонажи вполне ясны и окончательны в своем существовании, но изображенная форма их бегтия показывает движение, путь». – Д.В. Полешук. Святой Антоний и кентавр // Зело. Онлайн-журнал. Тематические публикации по медиевистике: Символика зверя в древнерусской культуре (янв. 2018). URL: <http://zelomi.ru/journalkentavr>.

³⁴ Они – кентавры – ведь и много позже все время будут возникать на каких-то границах. На каких-то переходах – времен и эпох, пережитых людьми в реальной истории. Как, например, в «Повести из Римской жизни» Пушкина. – Ср.: О.Б.Заславский. Структурный дуализм «Повести из Римской жизни» А.С. Пушкина // Russian Literature XXXIV (1993). С. 411-424. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=kLvpf1g37x0%3D&tabid=10358>. Или в очень даже современных вымыслах, где-то вглубине, в завитках которых скрывается вовсе не история, а какие-то мифы и магические соответствия. Как у Борхеса в «Повествовательном искусстве и магии»...

³⁵ Марсилио Фичино. О звезде Волхвов // Платоновские исследования. Вып. I. СПб., 2014. С. 453.

³⁶ Подробный комментарий, включающий соответствующую психологическую характеристику Франческо Сассети, см.: Аби Варбург. Последнее волеизъявление Франческо Сассети // Аби Варбург: Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука-Классика, 2008. С. 137 – 191. Особенно: С. 166 – 170. См. также: здесь будет еще одна сноска пока не могу найти куда-то дала данные.

³⁷ Ср. недавнее перечтение bestiарной семантики книги Макиавелли в контексте ренессансной эпистемы (с учетом астрологической и магической перспектив): Руднев Ю.В. Никколо Макиавелли и «тайное» знание Возрождения: Как Государь может «угодиться» льву и лисе? // Полития: Анализ. Хроника. Прогноз. 2015. Т. 77. № 2. С. 80-97. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nikkolo-makiavelli-i-taynoe-znanie-epohi-vozhrozhdeniya-kak-gosudar-mozhet-upodobitsya-lvu-i-lise>; См. также: См. также: Rossello D.H. La wertud maquiaveliana. El príncipe como centauro // La revolución de Maquiavelo.

El Príncipe 500 años después / Editor: Diego Sazo Muñoz. Santiago, 2013. P. 269-286.

³⁸ Ср.: «...А Джулиано, весь в пылу желаний, / Покинув свиту, прынул во весь дух. / Как на крылах он в заросли помчался, / И горе зверю, что ему встречался. / Так в дебрях Гема или Пелиона / Охотились кентавры, мчась по склонам, / И смерть они несли во время оно / Медведям страшным, барсам разъяренным, / И зверь бежал, пылая испуганно, / В нем стыла кровь, когда безумным гоним / Неслись они, всё на пути ломая; / Дрожала чаша, топоту внимая. / Нельзя не любоваться Джулиано, / Несущимся сквозь дебри как стрела, / Гоня по чашам тварей неустанно: / Венок зеленый вкруг его чела, / Запылены волосы, и лик румяный / Струя честного пота залила» (Стансы. Кн. I, XXXI – XXXIII, перевод Александра Триандафилиди). (); *Vedesi lieto or qua or là volare / fuor d'ogni schiera il gioven peregrino; / pel folto bosco el fer caval mette ale, / e trista fa qual fera Iulio assale. / Quale el centauro per la nevosa selva / di Pelio o d'Elmo va feroce in caccia, / dalle lor tane predando ogni belva: / or l'orso uccide, or al lion minaccia; / quanto è più ardita fera più s'inselva, / e 'l sangue a tutte drento al cor s'aghiaccia; / la selva trema e gli cede ogni pianta, / gli arbori abbatte o sveglie, o rami schianta. / Ah quanto a mirar Iulio è fera cosa / romper la via dove più 'l bosco è folto / per trar di macchia la bestia crucciosa, / con verde ramo intorno al capo avolto, / colla chioma arruffata e polverosa, / e d'onesto sudor bagnato il volto!* – Angelo Poliziano. Stanze de messer Angelo Politiano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de Medici. Libro I, XLVI // *Poesie Italiane / a cura di Saverio Orlando*. Rizzoli, B.U.R., 1988. Sito internet LiberLiber. URL: https://it.wikisource.org/wiki/Stanze_de_messer_Angelo_Politiano_cominciate_per_la_giostra_del_magnifico_Giuliano_di_Pietro_de_Medici/Libro_I.

³⁹ Ср.: «Возьмет кифару – Талией предстанет, / Возьмет копьё – Минерва зрится ныне, / А коль колчан привесит, лук натянет – / Диана, непорочная богиня. / Гнев на лице прекрасном не проглянет, / Пред нею в прах повергнется Гордыня, / В эскорте добродетели ей служат, / С Изяществом и с Красотою дружат» (Стансы. Кн. I, XLVI, перевод Александра Триандафилиди); *Sembra Talia se in man prende la cetra, / sembra Minerva se in man prende l'asta; / se l'arco ha in mano, al fianco la faretra, / giurar potrai che sia Diana casta. / Ira dal volto suo trista s'arretta, / e poco, avanti a lei, Superbia basta; / ogni dolce virtù l'è in compagnia, / Biltà la mostra a dito e Leggiadria.* Angelo Poliziano. Stanze de messer Angelo Politiano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de Medici. Libro I, XLVI // *Poesie Italiane / a cura di Saverio Orlando*. Rizzoli, B.U.R., 1988. Sito internet LiberLiber. URL: https://it.wikisource.org/wiki/Stanze_de_messer_Angelo_Politiano_cominciate_per_la_giostra_del_magnifico_Giuliano_di_Pietro_de_Medici/Libro_I.

⁴⁰ В списке произведений Сандро Боттичелли, связанных с образом Симонетты Веспуччи числится не только «Паллада и Кентавр», но и «Весна» (1477-1478), «Рождение Венеры» (1485), «Портрет молодой женщины» (ок. 1480—1485), «Венера и Марс» (1483), «Клевета» (аллегория Правды), а также дантова Беатриче в цикле рисунков Боттичелли к «Божественной комедии» и др. Легенда о связи Симонетты с полотнами Боттичелли возникла в XV в. благодаря Вазари. Позднее была развита в *Ariadne Florentina* (1873) Дж. Рёскина и стала весьма популярной на рубеже XIX – XX вв. Напомню также, что Боттичелли завещал, чтобы его похоронили рядом с Симонеттой в церкви Ониссанти, что и было исполнено через тридцать четыре года после ее смерти...

⁴¹ Ср. развитие этой темы во второй «Сильве Любви» Лоренцо де Медичи

(Lorenzo de' Medici. Selve d'Amore. Selva seconda // Lorenzo de' Medici. Opere. V. 1 / a cura di Attilio Simioni. Bari: Laterza, 1913. URL: https://it.wikisource.org/wiki/Indice:Lorenzo_de%27_Medici_-_Opere,_vol.1,_Laterza,_1913.djvu. Ср. также интерпретацию Сильвы Л.М.Баткиным: Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. С. 335 – 340.

⁴² Эрнст Гомбрих. Цит. изд. С. 123.

⁴³ Ср.: Ettlenger L., Ettlenger H.S. Botticelli. Thames and Hudson – World of Art, 1976. P. 130; ср., также.: Петрович О.К. Сандро Боттичелли. М.: Искусство, 1984. URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1033349/Petrochuk_-_Sandro_Botticelli.html

⁴⁴ О том, как средневековые мыслители избрительно сближали христианское миропонимание с античным (с платонизмом и аристотелизмом), см., напр.: Жильсон Этьен. Дух средневековой философии. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011. С. 53 – 85, особенно: С. 62, где говорится о сближении имен Моисея и Платона.

⁴⁵ Стоит напомнить, что образ Моисея в XV столетии прочитывался не только в христианских контекстах. И не только в платонических и неоплатонических. Была еще одна перспектива восприятия этого образа – герметическая. Связывающая библейского пророка с тайным египетским знанием. Как и Платона. Причем в ренессансной традиции наставником и Моисея, и Платона считался Гермес Трисмегист. – Ср., напр.: Curran V.A. The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy. Chicago: University of Chicago Press, 2007. P.91; Hankins J. Plato in the Italian Renaissance. V. 2 vols. Leiden: E.J. Brill, 1990. P. 454-455. А трактаты Герметического корпуса переводил не кто иной, как Марсилио Фичино. И он же искал в египетском герметизме провозвестие Рождества Спасителя и Тайн Троицы. – Curran V.A. Op.cit. P. 91-93.

⁴⁶ Филиппо Томазо Маринетти. Первый манифест футуризма (1909). А может быть кто-то еще ощущает и эффект катахрезы в известном словосочетании «электрическая конка», когда-то указавшем и на исчезновение человека, и на вращение духа коня в технику (впрочем, мы по сей день говорим и о каких-то лошадиных силах, скрывающихся в каждом моторе...). А может быть, кто-то еще помнит и о том, как, в этих же современных технических контекстах у Х. Ортеги-и-Гассета возникла идея человека – «онтологического кентавра»...

⁴⁷ Марков М.А. Философские проблемы физики // Марков М.А. Избранные труды. Том 1. М.: Наука, 2000

⁴⁸ Диоген Лаэртский О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов М.: Мысль, 1986. С. 263. Это только меня чтение стоиков настраивает на долгие раздумья о природе метафоры и о связи традиции «остроумия» (от барочного до сюрреалистического) со стоицизмом? Но и как же об этом не думать, визуализируя, например, Лаэртиевы «глаза на груди» для мыслимого «переноса»?

⁴⁹ И можно даже предположить, что эта память восходит к присутствующим в самых первоисточках кентаврического мифа сочетаниям метаморфных первоистихий и первоэлементов...

⁵⁰ См.: Данин Д. Сколько искусства науке надо? О проблемах научно-художественного кино (1967) // Данин Д. Перекресток. М., 1974.

⁵¹ См.: Кентавристика: Опыт сочетания несочетаемого / Под ред. Д. Дани-

на и Д. Хубовой. М.: РГГУ, 1996. 388 с. С программой спецкурса Д. Данина можно познакомиться здесь: <https://ru-history.livejournal.com/2851125.html?thread=44136757>.

⁵² Что такое кентавристика? Беседа с Даниилом Даниным о сочетании несочетаемого (1998). Архивный проект «Радио Свобода на этой неделе 20 лет назад». 10.05.2018. URL: <https://www.svoboda.org/a/29154299.html>.

⁵³ Бор Н. Избранные научные труды: в 2 томах. Т. 2. М.: Мысль, 1970. С. 53.

⁵⁴ См.: Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 6. М.: 2014. С. 198.



Кентавр Хирон наделяет врачей священным знанием.
Венский Диоскорид. VI в.

Я. Ю. Муратова (Литературный институт)

Чудесные превращения Мелюзина
в неовикторианском романе А.С. Байетт
«Обладание»

206

Если понимать бестиарий, как описание редких и невиданных существ, как следует из александрийского «Физиолога» или «Книги вымышленных существ» Х.Л. Борхеса, то на страницах прозы Антонии Байетт можно собрать небольшой, но самый настоящий бестиарий: женщина-змея Мелюзина и прозрачные жительницы подводного города Ис («Обладание», 1990), ангел супружества и фея Коттиту («Ангелы и насекомые», 1992), Ламия и снежная принцесса (сборник новелл «Элементалы. Истории огня и льда», 1998), джинн («Джинн в бутылке из стекла соловьиный глаз», 1994), женщины-птицы свистуны («Свистящая женщина», 2002), каменная женщина («Маленькая чёрная книжка историй», 2003), великаны, эльфы и крохотные люди («Детская книга», 2009).

Данная статья будет сосредоточена, в основном, на образе Мелюзина, как существа, построенного по принципу антитезы. Мелюзина – персонаж из бретонского фольклора, который представляет центральный образ в эпической поэме «Прекрасная Мелюзина» («The Fairy Melusine»), принадлежащей перу вымышленной викторианской поэтессы Кристабель ЛаМотт (Christabel LaMotte).

Фея Мелюзина специально выделена Ле Гоффом в его своеобразном бестиарии «Герои и чудеса Средних веков», как важная часть имажинарного мира средневековья¹. Первые упоминания о Мелюзине, по словам французского историка, встречаются в труде клирика Готье Мапа о дворе Генриха II Английского «De nugis curialium» и у Гервасия Тильбюрийского



Мелюзина. Мозаика XIII в.
Базилика Св. Иоанна
Евангелиста в Равенне.

го в «Otia imperialia» в XIII веке. Подробную разработку легенда получает в двух средневековых романах, созданных в XIV в. Жаном из Арраса и книгопечатником Кудреттом. В обобщенном пересказе история Мелюзина выглядит следующим образом: фея Мелюзина – одна из трех дочерей феи Прессины и короля Альбы (Шотландии) Элинаса. Элинас нарушает запрет Прессины не смотреть на нее во время родов, и она покидает мужа, взяв трех родившихся дочерей с собой. Позже дочери узнают о проступке отца и Мелюзина подговаривает их наказать его, заключив в скалу. Прессина, узнав о мести дочерей, налагает на Мелюзину проклятие: раз в

неделю ее дочь будет превращаться в змею (в других вариантах в дракона / у нее вместо ног будет появляться змеиный хвост). Только если она выйдет замуж за смертного человека, и ее превращения останутся в тайне, Мелюзина обретет бессмертную душу. Фея выходит замуж за рыцаря, она сообщает ему о запрете смотреть на нее в определенный день (или не выполняет религиозные ритуалы в церкви). При этом она приносит ему богатство, процветание и много детей, она строит замки, распахивает поля, наконец, она дает начало знатному роду Лузиньянов. Но рыцарь нарушает запрет, фея превращается в змея/дракона и улетает из замка. Она продолжает опекать свой род и навещать детей. Своим появлением она может предупреждать о смерти кого-либо из этого рода.

Ле Гофф называет ее «матерью-целинницей» и отмечает, что она «добра, деятельна, плодovита и, в конечном счете, оказывается несчастной поневоле, пав жертвой предательства»². Французский историк связывает ее появление в культурно-историческом поле XII-XIII вв. со спецификой феодального времени, когда началось активное освоение диких лесных пространств путем строительства замков и расширения сельскохозяйственных зон, с основанием новых рыцарских династий, с большим вниманием к категориям «верности» и «предательства», с двойственным отношением к женщине.

Викторианская поэтесса ЛаМотт в романе «Обладание» описывает свою героиню следующим образом: Мелюзина «имеет два аспекта – странного чудовища и самой достойной, любящей и умелой женщины. <...> все, к чему бы она не прикоснулась, было хорошо сделано – надёжно построенные дворцы с ровной каменной кладкой, ее поля полные отменного зерна <...> она была не только чудищем, но и чем-то вроде богини урожая, возможно, французской Церерой <...> госпожой Гольдой или богиней весны Фрейей, или Идуной – богиней золотых яблок» (перевод — М.Я)³. Ее двойственность выражается и в том, с какими стихиями она соотносится⁴. В «Обладании» есть ссылка на Парацельса, который считал Мелюзину духом воздуха. В средневековых произведениях она явно связана с водой, так как рыцарь Раймонден, её будущий муж, встречает ее у лесного источника, так же как и ранее отец Мелюзины встретил у источника ее мать, Прессину; ее история параллельна сюжету о нимфе Ундине, великолепно изложенному в одноименном романе Фуке.

Ле Гофф неоднократно подчеркивает двойственный характер Мелюзины, в которой «человеческое существо объединено с демоническим зверем», при этом ее нельзя назвать ни абсолютно доброй, ни абсолютно злой⁵. С одной стороны, Мелюзина принимает активное участие в развитии европейской цивилизации, с другой, в средневековом сознании она приобретает демонический ореол.

Как будто для подтверждения этой мысли в «Обладании» образ Мелюзины становится центром, вокруг которого образуется свой внутрироманный bestiарий необычных существ, соотносенных по тому или иному признаку с этой феей⁶. Через мотивы воды и запрета с ней связаны жительницы подводного города Ис (фольклорный двойник древнего Парижа – Par-is), которым ЛаМотт посвящает поэму «Город Ис» (The City of Is). Из нескольких версий бретонской легенды о затонувшем городе Ис Байетт выбирает ту, согласно которой женщины Ис были наказаны за греховные удовольствия. Прекрасный город Кар-Ис был затоплен океаном и превратился в подводный город Ис, а кожа женщины стала прозрачной, от-

крывая взору все тайны тела: «И люди видят, как сквозь стекло / Каждый изгиб, каждое разветвление / Переплетенных вен и артерий / <...> За их непомерную греховность / В старину это наказание было / На них наложено, – прозрачность / И открытость каждому взгляду» (перевод — М.Я.)⁷.

Другая ипостась Мелюзина – Белая Дама (Dame Blanche) или Fata Bianca, предсказывающая смерть. Во вставной сказке «Порог» («The Threshold»), также написанной ЛаМотт, три белые дамы (whiteladies) встречаются странствующему рыцарю Чайльду. По своим функциям они сродни древним паркам, предопределяющим судьбу героя, или русалкам, увлекающим героя в смертельно опасные места. Они предлагают рыцарю выбрать одну из них, подобно тому, как три древнегреческие богини просят Париса выбрать самую из них прекрасную, что, по сути, является выбором своей судьбы. Описывая квест Чайльда, Байетт заимствует эпизод из «Венецианского купца», где Бассаньо должен выбрать один из трех ларцов, чтобы получить желаемую невесту⁸. В сказке из романа каждая дама проходит перед рыцарем, неся в руках ларец и напевая свое обещание: первая в золотом наряде и с золотым ларцом обещает власть и славу, вторая в серебристом одеянии и с серебряным ларцом предлагает счастье любви, а третья в бледно-мраморных складках платья и со свинцовым ларцом владеет Травой Покоя (The Herb of Rest). Именно последняя дама и ее дары нужны Чайльду. По словам Байетт, мотив выбора ларца был заимствован из эссе З. Фрейда, где он предлагает свою интерпретацию этого эпизода у Шекспира⁹. Три ларца в шекспировской пьесе – золотой, серебряный и свинцовый – метафорически означают, по мысли Фрейда, женское начало: золото – мать, серебро – жена и свинец – смерть. Следуя этой фрейдовской трактовке, Байетт в «Пороге» воссоздает образы дам, владеющих ларцами.

Автор также дает понять, что Мелюзина имеет тесные связи с образным миром Колриджа. Так, в вымышленной рецензии Суинберна на «Волшебницу Мелюзину» говорится о том, что поэма подобна «Колриджевскому змею, кусающему свой хвост, который символизирует Воображению»¹⁰. Имя поэтессы – Кристабель – отсылает читателя к одноименной поэме, в которой Кристабель и ее отец попадают под роковые чары женщины-оборотня. Белые одежды Джеральдины, призрачно отливающие в свете луны, ее прозрачная кожа,¹¹ змеиные зрачки ее глаз, ужасная тайна, связанная с ее телом, которая открывается Кристабель в спальне, и страшный сон придворного барда Брейси о голубке, которую душит змея, – все эти подробности образа Джеральдины могут быть интерпретированы, как романтический сюжет о Мелюзине, часть элементов из которого заимствуется для бестиария в «Обладании». Другой «родственницей» Мелюзины является китсовская Ламия: они близки не только через свою змеиную природу, процесс очаровывания рыцаря Раймондена («Мелюзина») и юноши Лисиуса («Ламия») также имеет точки сходства.

Несомненно, через свою животную «половину» Мелюзина подсоединена к универсальному символу змеи, который в рамках романа «Обладание» представлен не только в поэзии Кристабель ЛаМотт. В первую очередь, следует упомянуть образ райского сада, где под деревом сидит женщина, течет источник и в чаще прячется змей, нарисованный в отрывках поэмы «Сад Прозерпины» псевдовикторианского поэта Рэндольфа Падуба. Вариантами этого ветхозаветного сюжета, как указывается в поэме, являются древнегреческий миф о саде Гесперид, куда стремится дра-

кон Ладон, грозные скандинавские змеи: Нидхёг, подтачивающий корень мирового ясеня, и Ёрмунгард, кусающий собственный хвост, и сад Фрейи с волшебными яблоками. В переписке викторианских поэтов упоминается китайский дракон лун. Образ змеи/русалки воплощается даже в таких малых, но значимых деталях романа, как фамильная брошь Мод Бейли, с изображением русалки, держащей зеркальце, и флюгер в форме дракона над погостом, где упокоился Рэндольф Падуб. Сама Мод Бейли, современная исследовательница творчества викторианки Кристабель ЛаМотт, долго скрывает одну из частей своего тела, а именно, прическу. Под изысканными повязками спрятаны длинные тугие серебристые косы, как змеи обвивающие голову. Волосы, одежда зеленых тонов, обстановка ее ванной комнаты, вызывающая в воображении образы воды – все указывает на ее принадлежность к миру Мелюзины, не говоря уже о том, что она оказывается прямым потомком поэтессы ЛаМотт. В своем последнем письме Рэндольфу Падубу Кристабель сравнивает себя с Мелюзиной: «Феей Мелюзиной все эти тридцать лет была я. Это я, фигурально выражаясь, летала по ночам “вкруг укреплений замковых”, это мой голос “взвивался на волнах ветра”, мой вопль о том, что мне нужно видеть и вскармливать и лелеять моё дитя, мою дочь, которая меня не знает»¹².

Это письмо появляется в самом конце книги, замыкая тем самым круг символических трансформаций главных героев: Бейли Мод оказывается праправнучкой викторианской поэтессы, поэтическое наследие которой в центре ее научного интереса; ее коллега Роланд Митчелл, изучающий творчество Рэндольфа Падуба, открывает в себе поэтический дар; путь, выбранный Кристабель ЛаМотт, подводит ее к финалу, повторяющему драматическую судьбу феи Мелюзины.

Может показаться, что страх Мелюзины-ЛаМотт остаться пленницей воздуха, обреченной на исчезновение, и ее стремление найти смертного супруга передает психологический портрет викторианской женщины: полную зависимость от внешних обстоятельств, неуверенность в себе и страх остаться неудел, обреченной на вечное одиночество бездомной старой девой или, в пределе, падшей женщиной. Кристабель ЛаМотт совмещает в себе обе эти ипостаси: она вступает во внебрачную связь с женатым мужчиной, у нее рождается ребенок, в конце концов, она остается без дома и семьи, проживая у двоюродной сестры в Бретани и скрывая от всех, что у нее есть дочь. Даже сама девочка не знает, кто ее настоящая мать.

Однако в действительности неоднозначность Мелюзины предполагает иной авторский подтекст. Фигуры «старой девы» и «падшей женщины» приобретают в викторианской Англии новый смысл, как пишет Нина Ауэрбах в работе «Женщина и демон. Жизнь одного викторианского



Дж. Ф. Уоттс. «Найдена утопившейся». 1849-50.

мифа»¹³. Женщина в статусе «старой девы» («old maid») выступает во 2-ой пол. XIX столетия, как новый социальный вид – образованная, не обремененная семьей и хозяйственными делами, независимая от мужа, полная нерастроченной энергии, такая как Флоренс Найтингейл, Кристина Россетти или Джордж Элиот. Фигура «старой девы» имеет немало общего с «падшей женщиной» («fallen woman»): и та и другая не совпадают должным образом с привычной классификацией «мать-жена-дочь», они одиноки и нередко вынуждены странствовать. Более того, само «падение» («fall») обладает особой трансформирующей силой, выводя женщину из круга привычных ролей и придавая ей своеобразный «демонический» ореол. Между образами женщин-утопленниц и русалок в викторианской живописи таится гораздо больше общего, чем может показаться на первый взгляд. Помимо прямого соприкосновения с водой, которая сама по себе является подвижным и изменчивым элементом, падшие женщины и русалки буквально воплощают идею демонической трансформации, поскольку образ змеи в христианском имажинативном пространстве традиционно ассоциировался с именем дьявола¹⁴.

В «Обладании» всячески подчеркивается связь женщины и змеи в воображении викторианцев и в этом контексте очевидно, что Мелюзина является идеальным символом всего иррационального и демонического. Более того, ее рыбий/змеинный хвост освобождает ее от гендерной детерминированности: «Нечеловеческая форма Мелюзины как «переходная зона» <...> воображаемая конструкция которая освобождает женщину от гендерной заданности»¹⁵.

Таким образом, одиночество и монструозные формы Мелюзины-ЛаМотт не столько проклятие, сколько знаки ее свободы, о чем пишет в своей монографии Франкен Кристиен¹⁶. И тогда суботнее уединение Мелюзины это возможность вернуться к своей подлинной природе, а своеобразное отшельничество ЛаМотт в домике в компании подруги позволяет ей целиком отдаться творчеству и размышлению. Через Мелюзину викторианская поэтесса выражает свою мечту о «женской художественной субъективности» («artistic female subjectivity»)¹⁷. В этой части Байетт согласуется с феминистскими воззрениями, изложенными, например, в эссе В. Вульф «Своя комната», где пишется о том, что женщинам для полно-



Дж. У. Уотерхауз. «Русалка». 1901.

ценной жизни необходима своя комната и деньги. Связь ЛаМотт с Рэндольфом Эшем и материнство, естественные и желанные для обычной женщины и находящиеся в границах привычных социальных и природных моделей, приводят к уничтожению ее творческого «я».

Неудивительно, что трагическая история Мелюзины, сделавшей так много для рыцарского мира Европы и, в итоге, лишенной супружеско-материнских прав и, даже более, права на бессмертную душу, стала «феминистским символом», как замечает Ле Гофф¹⁸. Собственно, знакомство Байетт с мифом Мелюзины состоялось на феминистской конференции, посвященной Мелюзине, в Италии.

Французский историк считает, что особый интерес феминисток к этому мифу связан не только с демоническо-мученическим ореолом феи, но и с тем, что «Мелюзина выступает как главный компонент пары. Она проявляет себя через супруга-любовника. Она – самое наглядное проявление пары фея – рыцарь со всеми ее взлетами и падениями»¹⁹. Иными словами, в феминистской трактовке Мелюзина не может получить без рыцаря доступ к человеческому миру и к средствам самовыражения. В романе «Обладание» ЛаМотт отмечает и такую важную подробность, как гендерный состав антитезы «человек-животное». Женский «пол» антитезы, как правило, означает отрицательную оценку ее носительницы, таковы Сцилла, Гидра, сирены, Сфинкс. «Но как только Сила примет женское обличье / То эта Сила наказывается» (перевод — М.Я.)²⁰, гласит рассказчик в прологе к псевдовикторианской поэме «Волшебница Мелюзина»: прекрасная нимфа Сцилла за свою любовь к морскому богу расплачивается своим обликом, превратившись в чудовище с собачьими головами; многоголовая гидра и сладкогласые сирены – заведомо враги человека, крылатая Сфинкс бросается в пропасть, когда Эдип разгадывает загадку о человеке.

Знак антитезы может измениться с минуса на плюс в случае мужского «пола» антитезы. Например, в мифе об Амуре и Психее антитеза «змей-человек» приобретает положительные черты: вместо ужасного змея девушка получает в мужья самого бога любви.

Итак, фигура женщины-змеи выполняет важнейшую задачу в тексте романа «Обладание». Мелюзина в прочтении Байетт предстает неизмеримо более сложным и многоплановым образом, нежели иллюминированная картинка дамы топлесс с рыбьим хвостом в ванне со средневекового манускрипта. Она становится лейтмотивом произведения, соединяя обобщенные представления о социо-культурной роли женщины и авторскую рефлек-



Мелюзина в виде Аллегии вечности. Чезаре Рипа. «Иконология». Падуя, 1611.

сию о творчестве. При поверхностном прочтении представляется, что свойства оборотничества, магии, пластичность и чувство опасности, стоящие за образом змеи, отражают викторианский, патриархальный страх перед иррациональным, с которым традиционно связывается женское начало. Значительную роль в этом страхе играет демонизация связи женщины и змеи, обозначенная в библейском тексте и переосмысленная в поэме «Потерянный рай», неоднократно упомянутой в романе. При более глубоком анализе становится очевидно, что эти «отпугивающие» свойства призваны, в понимании Байетт, оградить женщину и создать особое пространство для личного творчества, для «женской субъективности». Связь Мелюзины с образами викторианской живописи и героинями произведений английских романтиков задает еще одно измерение: история этого персонажа не остается в средневековье, она развивается и усложняется на протяжении XIX столетия в контексте романтической и викторианской культуры, являя символ двойственной природы человеческого существа, особенно остро прочувствованной после обобщений Дарвина.

¹ Ле Гофф, Жак. Герои и чудеса Средних веков. М., Текст. 2011.. Электронный ресурс: <https://e-libra.ru/read/365593-geroi-i-> (дата обращения: 20.09.2018)

² Ле Гофф Ж. там же.

³ «...the fairy Melusine – who has two aspects – an Unnatural Monster – and a most proud and loving and handy woman. <...> all she touched was well done – her palaces squarely built and the stones set on rightly, her fields full of wholesome corn <...> she was not only Ghoul – but a kind of goddess of Foisson – a French Ceres, it might be <...> the Lady Holda – or Freya of the Spring – or Iduna of the Golden Apples-?» – Byatt A.S. *Possession*. Vintage, 1990. P. 174.

⁴ А.В. Гура отмечает, что в фольклоре для змеи/змея характерна соотнесенность со стихиями воды и воздуха, помимо земли. (Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. Москва, Индрик, 1997.)

⁵ Ле Гофф Ж. там же.

⁶ Довольно подробно сказочно-мифологический слой романа описан в сетевой статье: Тимофеева Г. Бестиарий Антонины Байетт (Мифологические образы в романе «Обладать»). *Relga* (Научно- культурологический журнал) №9 (207) 01.07.2010. Электронный ресурс – [[http://www.relga.ru/Enviro/ WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2655&level1=main&level2=articles](http://www.relga.ru/Enviro/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2655&level1=main&level2=articles)] (дата обращения – 20.09.018)

⁷ «And men can see, as through a glass / Each twisty turn, each crossing pass / Of threaded vein and artery / <...> For their excessive wickedness / In days of old, was this distress / Come on them, of transparency/And openness to every eye». – Byatt A.S. *Possession*. Vintage, 1990. P. 134.

⁸ Byatt A.S. *Fairy Stories: The Djinn in the Nightingale's Eye*. Электронный ресурс: <http://www.asbyatt.com/Onherself.aspx>

⁹ Фрейд З. Мотив выбора ларца / Художник и фантазирование. М., Республика, 1995.

¹⁰ «...as was Coleridge's Serpent who figured the Imagination, with its tail stuffed in its own mouth». Byatt A.S. *Possession*. P. 37.

¹¹ «...a damsel bright,/Drest in a silken robe of white, / That shadowy in the moonlight shone / <...> her blue-veined feet...» – Coleridge S. T. *Christabel / Selected Poetry*. Penguin Books. 1994. P. 103.

¹² Антония Байетт. *Обладать*. М., 2006. С. 626.

¹³ Auerbach N. *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*. Harvard UP, Cambridge, 1982.

¹⁴ Об этом пишут, например, участники 6-ой конференции «Бестиарий движений»: Голубцова А.В. «Ползать или ходить: червь или змея на пути от скапильятуры к неовангарду» и Кузнецова А.О. «Образ нападающего змея в поэзии XVII в.: запечатление движения». См. *Бестиарий движений.: сб. статей / Сост. Довгий О., Львова А.* – Тула: Аквариус, 2018.

¹⁵ «Melusina's monstrous form as a 'transitional area' <...> an imaginary construction that frees the woman from gender-identification» Byatt A.S. *Possession*. P. 334.

¹⁶ Christien F. A.S. Byatt: *Art, Authorship, Creativity*. Palgrave, 2001.

¹⁷ Там же. С. 92.

¹⁸ Ле Гофф Жак. *Герои и чудеса Средних веков*. Электронный ресурс: <https://e-libra.ru/read/365593-geroi-i->_(дата обращения 28.09.18)

¹⁹ Там же.

²⁰ «But let the Power take a female form / And 'tis the Power is punished» – Byatt A.S. *Possession*. P. 292.

О некоторых семантических оппозициях мировому Бестиарию и внутри него

214

При первом приближении к общей картине бестиарного мира с позиций антитетичности возникает вопрос: а каковы наиболее фундаментальные антитезы для бестиарного мира в целом? Обладает ли мир бестиарного качествами самостоятельной вселенной, с её имманентной многополярностью и многообразной симметрией (и тогда главные антитезы содержится внутри него), или сам является лишь антитезой к чему-то – являющемуся, соответственно, главной антитезой к нему? Рассмотрим наиболее заметные семантические оппозиции внутри и вне бестиарного мира, обладающие той или иной степенью антитетичности.

1. Пантерион: Бестиарий vs Фауна

Понятие «бестиарного» издавна имеет, как известно, несколько уровней применения: от собирательного наименования реальных животных (*bestiarum genus* «животный мир, фауна» у Старшего Плиния, от лат. *bestia* «зверь» и *genus* «род») до совокупности животных образов в мифологии, в том числе тотемистической, в фольклоре, искусствах, художественной литературе, в эмблематике и т.д. К обеим совокупностям можно для удобства применять собирательный термин, окказионально встречающийся со времён Средневековья, если не Античности – *пантерион* (*pantherion*, πάνθηριον: «всезверье», от др.-греч. παν «всё, всякий» и θηριον «зверь»)¹, по аналогии с «пантеон» (πάνθειον – храм или место, посвящённое всем богам: др.-греч. παν + θεός «бог»). В таком применении θηριον сравнивается, если не приравнивается символически, к θεός.

Назовём эти две отчётливые крайности условно «первичным» и «вторичным» бестиарными мирами (Пантерион-1 и Пантерион-2, *Res et Verba*). По мере восхождения бестиарных понятий в сторону всё большего символизма и большей оторванности от физиолого-анатомической конкретики (от Пантериона-1 к Пантериону-2) применимость к ним дихотомических схем, обеспечивающих разнообразную антитетичность, предположительно должна расширяться: мир образов и метафор пронизан взаимными проекциями и предельно насыщен сравнениями.

«Непреднамеренная компаративистика» литературы и искусства требует выделить субъект этих (вольных или невольных) сравнений: перцепиента, чьё воображение выстраивает все сопоставления и обеспечи-

вает все приращения смыслов; в контексте настоящего эссе – «расщепителя» рассматриваемого материала на антитезы. Данный субъект может являться в ролях, как минимум: а) автора bestiарных образов и произведений; б) наблюдателя (зрителя bestiарных образов, читателя/слушателя текстов с bestiарными образами и символами) и с) исследователя, описателя и аналитика. Причём, объектами для всех трёх основных субъектных амплуа могут быть элементы как первичного, так и вторичного bestiарного мира.

Оказываясь в позиции наблюдаемых объектов, первичный и вторичный bestiарные миры символически приравниваются друг к другу, теряя часть генетических связей между собой, требующих некоего «вертикального» сопоставления – и оказываются, в данном развороте, как бы на одной горизонтали. Попробуем рассмотреть в них возможную взаимную антитечность. Для простоты схемы под представителями *bestiarum genus* подразумеваем только «бестий» в их чистом виде – диких зверей.

Bestiarum genus
(Фауна, Пантерион-1)

Mundus Bestiarius
(Бестиарий, Пантерион-2)

Реальные животные.

Преимущественно ненаблюдаемые. Обитают в значительной степени, если не как правило, вне нашего наблюдения – и в рамках обстоятельств, от нас не зависящих или зависящих лишь частично.

Животные образы.

Преимущественно наблюдаемые. Возникают, в основном, по мере нашей необходимости (культурно обусловленные ситуации создания или воспроизведения мифа, текста или произведения искусства) и постоянно находятся, как правило, в поле нашего внимания и в рамках обстоятельств, обусловленных нашим воображением и культурными традициями.

Полисюжетны.

Действуют в рамках бесконечного множества последовательных (в том числе, переплетающихся друг с другом) жизненных сюжетов.

Моносюжетны.

Существуют, как правило, в рамках одного или нескольких последовательных, тесно связанных сюжетов. Сюжеты эти нередко частично или полностью обусловлены свойствами или качествами этих образов (как правило, «чертами характера») и зачастую просто служат иллюстрацией к этим свойствам или качествам.

Воспроизводятся независимо от нас.

Закономерно порождают друг друга, передавая в наследство свои свойства и качества с ограниченной, как правило, степенью наследственной изменчивости.

Воспроизводятся согласно авторским замыслам и «требованиям жанра».

Порождаются нашим воображением при участии образов *bestiarum genus* в качестве образцов. В частных случаях могут порождать друга, но зоологическое сходство «потомства» оказывается зачастую не обязательным.

Независимый метаболизм и поведение.

Закономерно отправляют все возможные естественные надобности.

Эволюционное происхождение поведенческих черт.

«Черты характера» представляют собой оптимально соответствующую данной экологической нише поведенческую модель, сформированную в ходе исторического процесса эволюционного отбора.

Жизнедеятельность согласно сюжетным моделям.

Демонстрируют лишь отдельные надобности, свойственные *bestiarum genus* (пожирание пищи, иногда дыхание, реже – некоторые другие потребности): исключительно при сюжетной необходимости.

Кентаврическое происхождение поведенческих черт.

«Черты характера» представляют собой смесь, в тех или иных пропорциях, поведенческих черт реальных зверей и черт человеческого характера, – причём последние зачастую являются необходимой и достаточной причиной возникновения данных звериных образов.

216

Как видим, признаки обеих групп являются во многом парными друг к другу, но их антитетичность, взаимная полярность неубедительна или даже крайне сомнительна. Очевидно, что более естественным было бы не «горизонтальное» (параллельное, компаративное), а «вертикальное» (причинно-следственное или логически обусловленное) размещение соответствующих элементов сравнения. Пантерион-2, мировой Бестиарий является не антагонистом животного мира, Пантериона-1, а скорее его производной, – подобно тому, как географическая карта не спорит с территорией, а строится согласно её свойствам, в соответствии с особенностями восприятия картографа и с потребностями пользователя карты.

Между тем, наше исходное уточнение «для простоты схемы» при составлении сравнительной таблицы оказывается весьма важным: по мере анализа возможных свойств представителей двух больших групп, среди представителей обеих обнаруживаются некие подгруппы, явственно «сдвинутые» или дрейфующие в сторону своих условных антиподов.

Так, в среде *bestiarum genus* такой подгруппой, сдвинутой в сторону «придуманных зверушек», являются одомашненные животные. В наибольшей степени, вероятно, это касается животных собственно домашних, т.е. живущих в максимальной близости к человеку, внутри его дома (а более всего – тех, кого называют «питомцами», «домашними любимцами», *pets*), в меньшей степени – животных хозяйственных, обитающих в отдельных построенных для них помещениях или на открытом воздухе. Разница обусловлена степенью интенсивности содержательных контактов, сюжетных соприкосновений с человеком, и сложившимися в человеческом обществе мифами. Животные, с которыми человек общается чаще, интенсивнее мифологизируются, обрастают легендами и сюжетами, персонифицируются и даже героизируются, наделяются персонажными чертами. Их характеры, поведение, обстоятельства их существования переписываются иногда радикальным образом: хрестоматийным

примером можно считать культ Богини-Кошки в Древнем Египте. Налицо отчётливый сдвиг от животного мира к Бестиарию образов.

Подобным образом, обратный сдвиг от художественного к реальному наблюдается в случаях, когда героями произведений искусства являются звери как таковые – животные неочеловеченные, не «переписанные». Некоторое очеловечивание в этом случае тоже происходит, но гораздо менее заметное. Лесные или домашние твари – скажем, персонажи анималистической прозы Сетона-Томпсона, не приписывающей им утончённой души или неестественных «культурных» привычек, или, например, собаки и кошки на полотнах живописцев-бытописателей, – вот типичные представители этой «сдвинутой к реальности» группы.

2. Кентавристика: Звери vs Химеры

Отдельной и, судя по скудости тематических публикаций, недостаточно проработанной проблемой является соотношения между миром бестиарного и миром вымышленных существ, в том числе как существ композитных, химерических (чьё тело состоит из частей тел разных реально существующих животных), так и существ абсолютно фантастических, чьи тела и свойства не имеют аналогов в реальном мире. Не ставя перед собой ответственную задачу обрисовать в данном исследовании очертания (границы) этой «самой дикой» и самой разношёрстной совокупности культурных персонажей, обозначим некоторые вопросы, на которые нам рано или поздно придётся ответить.

217

Очевидно, что «классические» химерические существа, чьи тела составлены из частей тела разных реальных животных (Сфинксы, мантикоры, амфисбены, собственно химеры и пр.) – являются неотъемлемой частью мирового Бестиария. Однако, насколько справедливым было бы причислять к мировому Бестиарию:

1) существ миксантропических, чьё тело и свойства отчасти соответствуют человеческим, отчасти включают нечеловеческие, в том числе звериные элементы (кентавры, Минотавр, кинокефалы и пр.)?

2) существ катантропных, или шизантропных, чьи тела представляют собой изменённые фантастическим образом тела обычных людей (циклопы, гекатонхейры, анацефалы и пр.)?

3) существ техногенного происхождения (Страшила и Железный Дровосек, роботы, киборги и пр.)?

4) существ неантропоморфных и нетериоморфных (Земля-Мать, говорящие амулеты, разумные шаровые и обычные молнии, представители негуманоидных цивилизаций, и т.д. и т.п.)?

Ещё одним важным поворотом проблемы является отношение к Бестиарию существ, имеющих (частично или исключительно) свойства растительных организмов; к этому вопросу вернёмся ниже.

3. Взгляд внутрь Пантериона. Размеры Бестий: Animali vs Animalculi

«Множество фактов, относящихся к размерам животных, ещё не нашли рационального сживотных: почему они так важны?» [1] Этот бесспорный факт имеет отношение не только к Пантериону-1, т.е. к реаль-

ным животным, но и Пантериону-2, а именно, к животным персонажам в литературе и искусствах.

Как рационально объяснить удивительный перекоп в соотношениях, диспропорциональность между количеством животных персонажей – представителей групп позвоночных, беспозвоночных и одноклеточных? Невероятное видовое разнообразие одних только насекомых (на сегодняшний день энтомологами описано более миллиона ныне здравствующих видов) – и при этом довольно скромный набор насекомых-персонажей в литературе и искусстве. Количество позвоночных животных среди, скажем, литературных героев – на несколько порядков выше, несмотря на невысокое биоразнообразие их прототипов: в типе Chordata (хордовые) сегодня известно чуть больше 60 тысяч видов.

Что касается простейших, то по оценкам микробиологов, одних только бактерий на нашей планете также не менее миллиона видов. Однако одноклеточных героев, разумеется, нет в мировом фольклоре (царство Protozoa открыто лишь несколько столетий назад), а в современных искусствах их количество достаточно скудно. (Тут следует оговорить, что мы заведомо не рассматриваем литературу и искусство прикладные – где, например, в образовательных и рекламных контекстах образы микробов или вирусов могут возникнуть неисчислимо количество раз.)

218

Микробы как таковые (Пантерион-1, Res) присутствуют как фон уже в рассказе Киплинга 1888 года «Истребитель микробов» («о том, как личный секретарь вице-короля Индии спутал две похожие фамилии: знатного богача из Мадраса и изобретателя противомикробного порошка из Бенгалии. И о том, к чему это все привело...») из сборника «Простые рассказы с гор».

Родоначальником собственно «литературной микробиологии», возможно, является не кто иной, как Марк Твен с его повестью 1905 года «Три тысячи лет среди микробов» [2]. С тех пор образы одноклеточных героев чаще всего встречаются в фантастике. К теме обращались многие столпы западной science fiction. Так, явно одноклеточным является загадочное существо из ящика с надписью «Абсолютное оружие» в известном одноимённом рассказе Роберта Шекли («*Мне нравится спокойная протоплазма, – сказала Оно, и гигантский рот сомкнулся над Парком. – Но мне нравится и активная протоплазма*»).

В русском культурном космосе можно вспомнить серию сказок «Петька-микроб» Григория Остера («смешная повесть о микробах – маленьком Петьке и его друге Ангинке, живущих в стаканчике мороженого»). В «Приключениях Карика и Вали» Яна Ларри возникает натуралистический образ микроскопических водорослей – фораминифер. Инфузория в «Сказке о голубой инфузории» Сергея Довлатова (из переписки с Еленой Скульской [3]) – скорее не образ, но символ; фабула откровенно скалькирована с бродячего восточного сюжета про Ходжу Насреддина и белую обезьяну. Номинально связан с темой одноклеточных герой «Республики ШКИД» Амёбка – преподаватель естествознания, «*мужчина средних лет, некрасиво сложенный, с узким обезьяньим лбом*». В романе Сергея Лукьяненко «Спектр» (2002) описаны разнообразные жители иных миров, в том числе беззарицы – двухметровых размеров амёбы, «единственные разумные одноклеточные в Галактике». Любопытно, что фантастический образ разумной амёбы в 1980-е годы встречается и у автора данной статьи, в юности сочинявшего science fiction. Иноплане-

тянин за рулём летающей тарелки незапланированно впадает в стадию деления, теряя из-за этого сознание, и летательный аппарат врежется в балкон квартиры главного героя в многоэтажном доме – что и становится завязкой сюжета неоконченной повести.

Общая тенденция очевидна: чем меньше размер животных, тем меньше представлены их образы в мировой художественной культуре. Понятно, что здесь работает не в последнюю очередь отдаление образов животных-прототипов от образа человека – не только в плане умаления антропоморфности (исчезновение деления тела на голову, конечности и пр.), но и просто по шкале геометрических величин. Чем мельче *зверушка* (в случае с простейшими мы издавна пользуемся латинской калькой этого уменьшительного: *animalculum*), тем проблематичнее с ней хотя бы частично идентифицироваться – и, соответственно, труднее её персонафицировать.

Логично предположить, что «количество тела» персонажа находится в некоей более-менее прямой пропорции с возможностью его, персонажа, одушевления. Авторы произведений, вероятно, интуитивно учитывают степень готовности читателя/зрителя к эмпатии в отношении бестиарных персонажей, предпочтительно выбирая себе в герои позвоночных, в ущерб представителям примитивных, максимально не-антропоморфных групп животных.

Это неосознанный, скорее всего, отбор коррелирует с другой, менее выраженной тенденцией: связью размерами тела бестиарных персонажей с их моральными качествами. Как правило (впрочем, нежесткое, с большим числом исключений), самыми добрыми в сказках оказываются бестиарные персонажи более крупного размера. В «Книге Джунглей» Р. Киплинга в качестве самых добрых и мудрых персонажей-животных выведены слон Хатхи, медведь Балу, огромный удав Каа и пантера Багира. Обратим внимание на тот странный факт, что трое из этой четверки – типичные представители хищников. Здесь обнажается прямая связь, буквально «пропорция» между крупнотелостью и великодушием героя: автор, осознанно или неосознанно, связывает «величину души» с размером тела. Соответственно, один из самых отвратительных персонажей книги – шакал Табаки, незначительность физических размеров которого выглядит метафорой его малодушия. И это может быть весьма оправданно с точки зрения детского (или шире – наивного) сознания: если ты маленький и слабый, ты не можешь позволить себе вести себя великодушно, «как большой».

Исключение в пантеоне (пантерионе) героев этого произведения представляет собой злобный и трусливый тигр Шер-Хан. И это как раз самый сложный персонаж: здесь логика автора заключается в парадоксальном (для маленьких читателей сказки, во всяком случае) сочетании «в крупном теле – мелкая душа».

В этом плане, в русской лексике сами по себе слова «великодушие» и «малодушие» являются метафорами размеров тела: нравственные качества определяются не качественным, а количественным показателем. Подобная семантическая связь является, скорее всего, общечеловечески значимой. Уместно вспомнить, например, Лоуренса Стерна с его «Сентиментальным путешествием», где протагонист, великодушно преодолев раздражение, которое вызывал у него чужой образ, «почувствовал себя выросшим на целый дюйм благодаря примирению».

4. Градации субъектности: Фауна vs Флора

Сомнительное с любой другой точки зрения, объединение множеств «Фауна» и «Бестиарий» в некий «Пантерион», выглядящее пустой абстракцией, немедленно приобретает осмысленность и плотность при противопоставлении этого химерического единства миру Растений.

Ещё со времён Аристотеля растения и животные различаются по очень простому принципу: животные, якобы в отличие от растений, двигаются и реагируют, обладают в отличие от растений свойством восприятия. Исключением, подтверждающим правило, исконно оказывались животные, приспособившиеся к неподвижному, «растительному» образу жизни, что осуществляется различными способами прикрепления к субстрату; в позднеантичную эпоху неоплатоники создали для таких животных (актинии, кораллы, губки) специальный кентаврийский термин «зоофиты» (ζῳόφυτα, Zoophyta), контаминирующий понятия о Животном и Растении (ζῳόν + φυτόν).

220 Представления о растениях как о более-менее неподвижных объектах породили множество других, весьма художественных контаминаций, как например возникший в средневековой Европе образ «баранца» – полурастения-полуживотного, производящего хлопок (фактура хлопка слишком отличалась от известных европейцам растительных волокон, напоминая скорее овечью шерсть). (См. рис. 1.)

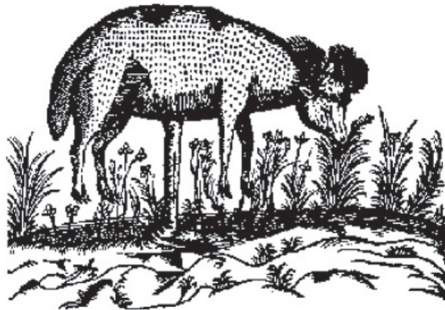


Рис. 1. Изображение «баранца» в трактате начала XVII века. *Histoire Admirable des Plantes, Chapter «Borametz of Scythia or Tartary», by Claude Duret (1605) of Moulins.*

Благодаря научным исследованиям в последние десятилетия человечество узнало, что растения тоже, подобно животным, обладают сложной системой восприятия окружающего мира и многообразными механизмами реагирования на изменения в нём. Всем нам встречались публикации о том, как по-разному растения реагируют даже на различные стили музыки. Современная мелодика якобы угнетает жизнедеятельность растений, а классическая или, скажем, фольклорная музыка, наоборот, способствуют их процветанию.

Таким образом, Фауна и Флора, царство животных и царство растений, не являются достаточно выраженными антитезами друг другу (и потому, скажем, царство грибов, несводимое к животным и растениям – не является решением(снятием) этой дилеммы). Тем не менее, в искусстве (и шире, в мире воображаемого) животные и растения – во многом антиподы. Искусство, сфера максимально чуткая к феномену субъектности, разводит эти два царства по разным сторонам соответствующей семантической шкалы – в сторону Субъекта и сторону Объекта.

Животные, реальные или сказочные, могут порой поедать друг дру-

га, то есть – объективизировать в максимальной степени. Тем не менее, Пантерион, мир Животных в обоих его модусах – это как правило мир Субъектов, субстанций реактивных и проактивных. И лишь представители мира Растений, за редчайшими исключениями, сплошь и рядом оказываются объектами. Их грызут, выдалбливают в них дупла, гнездятся и сидят на их ветках, выпалывают, вытаптывают, собирают с них урожай, их рубят, сушат, мастерят из них недвижимость, мебель и утварь, ими топят камин и жгут костры. Недаром о человеке с пониженной субъектностью говорят как о ведущем «растительный образ жизни», а в отношении больного в состоянии полного паралича, т.е. с субъектностью минимизированной, может применяться «бесчеловечное» (т.е. объективизирующее) метафорическое определение «овощ».

В плане своей почти тотальной объектности, мир Флоры в обоих его модусах (реальные растения и растительные образы в культуре) – это почти идеальная антитеза Пантериону. В этом противопоставлении царств животных и растений Флора выступает (вынужденным образом) как проекция мира Мёртвого, – по той единственной причине, что скорость движения растений настолько отличаются от скорости животных, что животные (и мы, люди, в том числе) имеют право воспринимать растения, в сущности, как неживой субстрат.

Рассмотрим конфигурацию субъектов и объектов на фото, снятом несколько лет назад в заповеднике Анкарана на Мадагаскаре (см. рис. 2).



Рис. 2. «Фельзума (дневной геккон) пресмыкается по стволу дерева со скоростью один сантиметр в секунду. Крадущаяся ей навстречу лиана из семейства аронниковых удлиняется на этот см за 12 дней. Разница скоростей животного и растения хрестоматийна: миллион раз) В одном временном масштабе лиана взлетает по стволу, как ящерица, в другом – рептилия застывает неподвижной частью пейзажа... Фауна и флора оказываются хронометрическими проекциями друг друга, но ещё в миллион раз медленнее оплывает несущий дерево склон. «Пульс пейзажа», «скорость ландшафта», – мерцают в мозгу притаившегося зрителя странные окказионализмы.» [4]

В привычном для Homo sapiens как наблюдателя временном темпе (назовём его *временным масштабом*) субъектом в кадре выступает исключительно рептилия: её маршрут и динамика движений зависит от

множества факторов, действующих здесь и сейчас, – и не в последнюю очередь, от активности наблюдателя. Однако, простейший кинематографический трюк с замедленной съёмкой (или, то же самое, ускоренным воспроизведением) процесса роста лианы продемонстрировал бы нам, как растительный побег ошупывает перед собой пространство, находит, постоянно делая выбор, оптимальный маршрут для продвижения вдоль дерева, минует встречные боковые сучки и ветки, следует за изгибом ствола, – иными словами, действует реактивно и даже, в какой-то степени, проактивно, выступая в очевидной роли субъекта.

Ящерица же при такой «скорости наблюдения» оказывается просто невидимой и неосязаемой. Если она, например, обитает именно на этом дереве, то в рамках данного кадра будет присутствовать одновременно почти везде, «размазанная» по пространству, как электрон вокруг ядра атома.

Похоже на то, что субъектность (степень субъектности) любого элемента конфигурации зависит от скорости его движений – точнее, от временного масштаба, в котором рассматривается сюжет.

222 Изменяя временной масштаб, наблюдатель, по сути, меняет (в своём восприятии) не темп жизни данного участка вселенной, но прежде всего степень субъектности её элементов. Следует предположить, что при дальнейшем изменении временного масштаба в сторону «замедленной съёмки» субъектность (традиционно связываемую со свойствами живых существ) могут приобретать не только растительные элементы, но и элементы неживой природы. Доказательства подобной экстраполяции оставим за пределами данного исследования, ограничившись постулатом: *«всё, что кажется нам мёртвым, возможно, просто живёт слишком медленно для нас».*

5. Система координат: Пантерион vs Ландшафт, включающий Флору

В привычном нам как наблюдателям временном масштабе, эксплицирующем субъектность животных, ничтожность степени субъектности флоры приближается к таковой у окружающего их ландшафта. Тот и другая выступают в основном в качестве субстрата для жизнедеятельности животных; отличие флоры от ландшафта ограничивается, в основном, её, как правило, съедобностью и, в значительной степени, большей физической податливостью по сравнению с ландшафтом. Последнее соотношение, впрочем, способно довольно сильно варьировать: так, долбление дятлом дупла в дереве по степени трудоёмкости явно не уступает рытью барсуком норы в земле. Универсальным же параметром сходства (сродства?) флоры и ландшафта является их неподвижность или крайняя малоподвижность.

Основное движение, свойственное растениям, – это, как правило, их физический рост, вегетация. Заметим, что при наращивании растительного организма основная масса его тела остаётся по-прежнему неподвижной по отношению к ландшафту. Лист, верхушечная почка стебля, цветок во время своего роста движутся, как правило, относительно основной части растения – и относительно ландшафта. Таким образом, растение как бы является само для себя неотъемлемой от ландшафта системой координат.

Движения, свойственные животным, гораздо более разнообразны. Собственный физический рост, ключевой для растений, у животных как бы теряется среди всевозможных физических проявлений субъектности. Подавляющее большинство движений животного – это изменение его телесной ориентации в пространстве и изменение координат его тела в ландшафтной, а значит, и во «флористической» системе координат. Даже движения частей тела животного относительно друг друга (что можно в той или иной степени сравнивать со взаимным движением частей растущего растения), как правило, сопрягаются с движением их относительно субстрата и окружающих объектов: движение лап при ходьбе, крыльев при полёте, плавников при плавании; жевание пищи и т.д.

Растения, дающие животному материал для его тела, оказываются фундаментом для его, животного, жизнедеятельности не только на биохимическом, но даже на чисто топологическом, геометрическом, физико-математическом уровне.

Эта, во всех смыслах фундаментальная, отличительная черта растений делает ещё более сомнительным антитетическое противопоставление Пантериона и Флоры. Образ (архетип) Мирового Древа в различных этнических культурах, генерализующий эту фундаментальность, одновременно исключает или умаляет художественно-мифологическую противопоставляемость Флоры Пантериону. Растение есть не контрагент и не визави животного, но просто важнейшее обстоятельство (точнее даже, контекст) его жизни. Причём обстоятельство абсолютно неотменимое, несмотря даже на принципиальную пожиряемость растений, их предельную и тотальную объектность, иными словами – жертвенность.

Интересный поворот развитие данной темы может приобрести при углублённом изучении биохимического воздействия растений на психику животных. По неизвестным пока науке причинам, все или почти все природные психоактивные вещества (в отношении животного *Homo sapiens* называемые галлюциногенами и/или наркотиками) вырабатываются именно в организме растений. Казалось бы, ограничивающийся ролью пассивного субстрата, не обладающий возможностью активно влиять на жизнь животных, ландшафт в лице Флоры находит способ воздействовать на них опосредованно. Мы вправе назвать этот странный феномен если не физической компенсацией ландшафтом своей объектности («ответ» растений слишком асимметричен), то во всяком случае – метафизическим реваншем.

Впрочем, это тема для отдельного исследования (исследований).

Животное может нарушать или тревожить свою систему координат не только пожиранием, так сказать, «части окружающего ландшафта». Если растение растёт в рамках ландшафта и вместе с ним, вращая в него и не перемещаясь относительно него, то с движением животного ситуация совершенно иная. Само перемещение его в пространстве, при каждом шаге ломающее существующую в данный момент пространственную конфигурацию его с рельефом, имманентно несёт в себе элемент деструкции. Эта роль разрушителя отчётливо выражена Максимилианом Волошиным в эссе «Аполлон и мышь», где нарисован почти архетипический образ бегущей мышки, своим движением отменяющей целостность окружающего мира: *«Мышь являлась для нас то тонкой трещиной, нарушающей аполлинийское сновидение, то символом убегающего мгновения, то сосредоточием загадочного и священного страха...»* [5]

Животное способно лишь бегать, летать, плавать и ползать внутри системы координат, выстраиваемых растениями в их незыблемом единстве с ландшафтом, и постоянно разрушает это своё окружение пожиранием и иными деструктивными действиями. «Растение – это то, что создаёт основу и контекст для деятельности животных; животное – это то, что портит растения».

* * *

Стремясь к формальной строгости изложения, мы обязаны сделать небольшую поправку в связи с некоторым важным исключением в рамках последней описанной нами закономерности (субъектно-объектные взаимоотношения Фауны и Флоры).

В последние два столетия масса биологических открытий, включая всё новые таксоны в фауне и флоре, привели к последнему, возможно, всплеску околонучного творчества в мистификационном жанре. Одним из ярких примеров возникающих в рамках таких проектов (и порой проникающих на страницы научной печати) креатур является *дерево-людоед* (см. рис. 3), якобы обнаруживавшееся в течение XIX века в нескольких странах тропической зоны; все описанные подобные «факты» были впоследствии научно опровергнуты.

224

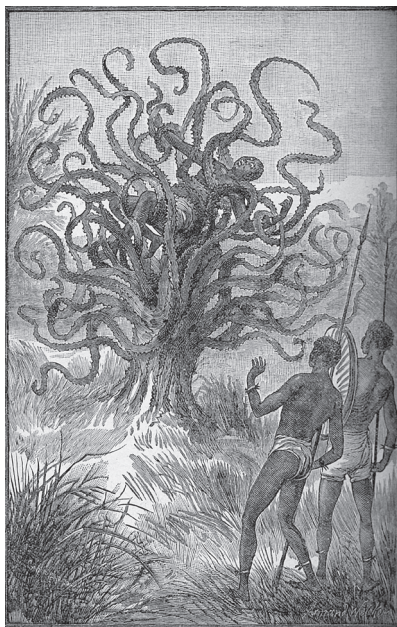


Рис. 3. Плотоядное дерево Ятевео поглощает аборигена. J. W. Buel, «Sea and Land», 1887.



Рис. 4. Осьминоговое дерево. Южный Мадагаскар, заповедник Берентти.

Непосредственными прототипами данного «персонажа научной литературы» являются, с одной стороны, открытые незадолго до этого насекомоядные растения (способные убить и переварить, как максимум, крупное беспозвоночное животное или небольшое позвоночное вроде лягушки или землеройки), а с другой стороны – совершенно безобидные, но выглядящие довольно грозно осьминоговые деревья, или дидиереи, обнаруженные на Юге Мадагаскара (см. рис. 4). В контексте же данного исследования нас волнует закономерная возможность причислить Дерево-Людоед, как персонаж с отчётливо выраженной субъектностью, к мировому Бестиарию. А с ним, разумеется, и бесщётное множество тех растительных персонажей мирового фольклора, мифологии, литературы и искусства, кто не удовлетворяется пассивной ролью субстрата или системы координат (пусть даже это сакральная миссия Мирового Древа), и позволяет себе хотя бы раз в рамках своего сюжета проявить – пусть самый минимальный – поведенческий произвол.

¹ Ещё более ранняя греческая лексема *πάνθηρ* «пантера» тоже, собственно, происходит от др.-греч. *παν* и *θηρίον*: буквально «всем зверям зверь», «универсальный зверь». В Средневековье окказионализм «пантерион» возникает в связи с появляющимся в бестиарной символике образом твари, химерически сочетающей части тела от разных животных. Одному из самых известных применений термина в геральдике посвящён австрийский сайт [www.Pantherion.at](http://www.pantherion.at) (http://www.pantherion.at/intel_history.html)

225

Литература

- [1] Шмидт-Ниельсен К. Размеры животных: почему они так важны? М.: Мир, 1987. – 259 с. С. 8.
- [2] Твен Марк. Три тысячи лет среди микробов (Жизнеописание микроба с примечаниями, сделанными той же рукой семь тысяч лет спустя). Перевод с микробского Марка Твена. 1905 г.
- [3] Переписка С. Довлатова и Е. Скульской: публикация на мемориальном сайте о Сергее Довлатове <http://www.sergeidovlatov.com/books/skulskaya.html>
- [4] Игорь Сид. Геопозэтика. Эссе, статьи, комментарии. СПб: Алетейя, 2017. – 430 с. // С. 382.
- [5] Максимилиан Волошин. Аполлон и мышь (творчество Анри де Реньё) – в: Максимилиан Волошин. Лики творчества. М.: Наука, 1988, серия Литературные памятники. Сост. В.А.Мануйлов, В.П.Купченко, А.В.Лавров. С. 96–111.

«Жертва Королевской охоты»:
Олень как объединяющая антитеза
в сериале Б. Фуллера «Ганнибал»

226

Сериал «Ганнибал» (NBC, 2013-2015) – ценнейший и невероятно богатый материал для исследования. Проект Б. Фуллера принципиально отличается от всего, что создается в форме сериала: он в принципе не может быть продуктом массового потребления. Это вызвано в первую очередь тем, что массовый зритель будет просто не способен понять происходящее в сериале. Зритель «Ганнибала» – человек с несколькими высшими образованиями или хотя бы одним фундаментальным плюсом широким, жадным до всего кругозором. В идеале, то есть чтобы в полной мере понять все тонкости замысла Фуллера и его команды, зритель должен иметь образование в: медицине (как минимум базовой анатомии), музыке (если не играть самому, то как минимум в совершенстве знать историю музыки), психологии и психиатрии, а также прекрасно разбираться в истории культуры человечества (в особенности – в мифологии и истории, поэзии, изобразительных искусствах и высокой кухне). Все эти «ингредиенты» критично необходимы для понимания мотивов поступков, совершаемых персонажами сериала, мотиваций, стоящих за их отношениями и так далее. Не владея этим багажом знаний, зритель оказывается перед мрачной, жестокой, медленно развивающейся, абсурдной и очевидно бессмысленной картиной. Способ создания истории в сериале голографически повторяет свойства центральной фигуры – доктора Ганнибала Лектера: эта сумма потенций человечества.

Сложность образов сериала различна и наибольшую сложность для понимания составляет и создает их взаимодействие, структура образов в сюжете.

Есть персонажи-люди, то есть образы простых людей. Это в основном второстепенные персонажи, например, коллеги Уилла по работе и его семья (в третьем сезоне). Другая группа – это люди, которые оказываются не теми, кем они кажутся. Это, собственно, все маньяки, которых ловят Уилл Грэм, ФБР и Ганнибал Лектер. Но это тоже, по сути, обычные люди, пусть и «ненормальные». Можно выделить группу персонажей-аллегорий или персонажей-метафор. Это Джек Кроуфорд, Фредди Лаундс и, возможно, некоторые другие. У этих персонажей, несмотря на яркость характера, личность значительно более расплывчата. Их образы важнее как собирательное явление.

Ключевые образы сериала – это образы главных героев: Уилла Грэма и Ганнибала Лектера. Приближаются к ним по сложности образы Беделии Дю Морье, Красного Дракона (Зубной Феи, Доллархайда) и Джека

Кроуфорда. Группа «монстров» – маньяков связана с группой «жертв». Персонажи из этих групп также могут переходить из одной группы в другую, то есть в сериале есть жертвы-монстры: это Эбигейл Хоббс, «приемная дочь» главных героев, Маргарет Верджер и, отчасти, Алана Блум – коллега и друг Уилла Грэма. Эта группа значительно ближе по сложности к образам Ганнибала и Уилла Грэма.

Есть группа образов, появляющихся по мере развития сериала. Это Красный Дракон, он же Зубная Фея, он же – Фрэнсис Долархайд (хотя формально его дело – самое первое в сериале), Реба, она же – Жена, облаченная в Солнце, и Творец Ангелов. Эти персонажи уже не являются обычными людьми в полном смысле. Творец Ангелов видит то, чего не может видеть простой смертный – он видит порок, видит «греховность» людей. Реба сама – скорее обычный человек, но ее видят как Жену, облаченную в Солнце. Дракон и Реба отсылают к одной и той же образной системе, одному коду – это творчество Уильяма Блейка (к ней же отсылает и постановка кадра «Распятия» при неудавшейся попытке убийства доктора Лектера подосланным Уиллом маньяком). Одновременно, все эти образы отсылают к Библейской истории, используя ее как еще один код, который наиболее легко декодируем для зрителя.

Образы двух главных героев такой простой декодировке не поддаются. Для их создания использован целый спектр многообразных, никак не соотносимых и зачастую прямо противоречащих друг другу кодов. Кроме того, в рамках одного кода (например, библейского) каждый из этих персонажей получает набор признаков («частей кода») друг друга исключаящих («Спаситель», «Отец Вседержитель» – и «убийца», «Дьявол» как минимум – в случае Ганнибала). Таким образом, создатели сериала намеренно разрушают саму очевидность, простоту кода, заставляя читателя буквально заново собирать его. Все это помогает зрителю осознать сложность образов и попытаться понять их, не опираясь на один культурный код, а выстроить смысл из всего разнообразия использованных отсылок, аллюзий и реминисценций. Зритель вынужден учиться этому постоянно усложняющемуся авторскому коду, дополнять словарь, включая в него все новые появляющиеся элементы. То есть для того, чтобы понять, какой смысл создатели вкладывали в описание героев через культурные коды, сперва нужно самостоятельно создать принципиально новый код, состоящий из их суммы.

Особенно интересны образы Оленя и Вендиго, связанные с главными героями. Другие животные образы в сериале фактически не задействованы. В начале сериала упоминается птица, сорокопут, становящееся прозвищем одного из убийц (собственно, Хоббса). Но этот образ не развивается.

Образ Оленя, в отличие от Вендиго, не отсылает к какой-то одной конкретной мифологии. Однако, поскольку очевидно, что религиозно-мифологический пласт – один из основных способов кодировки смыслового содержания героев сериала, необходимо обратиться именно к мифологическому значению образа оленя.

Часть 1. Объединяющая антитеза

Антитеза, вокруг которой конструируется образ Оленя, многослойна. Первый уровень – это противопоставленность главных героев: убийца

– тот, кто ловит убийц и одновременно тот, кто помогает психически нездоровым людям – психически нестабильный человек.

Самого оленя как реального животного нет; есть несколько убийств, жертвы которых были надеты на рога этого животного: несколько убийств Сорокопута (Хоббса, отца Эбигейл) и одно убийство, инсценированное Ганнибалом так, чтобы Уилл смог опознать характерные черты действий Хоббса (в первую очередь – что тот тоже каннибал).

Олень появляется в сериале уже после этого первого убийства, которое Уилл мгновенно опознает, как совершенное кем-то специально для него.

Олень, о котором говорим мы – той же природы, что и появляющийся позже и отчасти заменяющий его образ Вендиго: Темного человека с рогами и лицом Доктора Лектера. Олень имеет психологическую природу: это некий фантом, который существует только (или почти только) в сознании Уилла Грэма. Собственно, первоначально Олень появляется именно как замещение в уже больном сознании Уилла Грэма того самого каннибала, которого он ловит. Уилл видит оленя в тех местах, где был доктор Лектер. Фактически, Фуллер очень точно воспроизводит способы функционирования человеческого мозга. В кабинете доктора Лектера есть великолепная статуэтка оленя. Более того, однажды она даже станет орудием убийства. Подсознание героя точно выбирает предмет, связанный именно с Лектером. Но, поскольку сознание Уилла отказывается принимать тот факт, что убийца – его врач, подсознание, которое уже знает ответ, не может напрямую донести его сознанию. Однако и тогда, когда Уилл уже совершенно точно уверен, в отличие от всех окружающих, кто убийца, олень не исчезает. Наоборот, Уилл, например, видит сперва оленя, и лишь затем – доктора, пришедшего навестить его в психиатрической больнице во время заключения.

Итак, на первом этапе Олень – знак присутствия того, кого Уилл ловит. Таким образом, первое противопоставление это Уилл (ловящий убийцу) – Олень (этот убийца). Однако на этом образ Оленя не исчерпывается.

Поскольку это образ – продукт психической активности героя, мы будем анализировать этот образ, опираясь на законы, наиболее близкие как логике сериала в целом, так и тому факту, что речь о явлении психологической реальности. Сериал «Ганнибал» построен в логике мифологии синтеза, что необходимо учитывать при анализе образов: невозможно описать их, вписать образы из «Ганнибала» в классические функции мифологической системы, основанной на противопоставлении Добра и Зла, Неба и Земли или Неба, Земли и Подземного мира. Проект Фуллера, сознательно или нет, воссоздает связи, принципы отношений и логику древнейшей, синкретической мифологии, одновременно обыгрывая в сюжете представления зрителя, существующего в классической бинарной системе, из-за чего смотрящий постоянно оказывается в позиции Ганнибала, стоящего на мокром вед-



Кадр из телесериала «Ганнибал».
© NBC

ре, которое у него из-под ног пытаются выбить. Наиболее активно создателями используются библейские, как наиболее широко известные образы и аллюзии, а также отсылки к мифам древнегреческим, которые также представляют собой классическую троичную систему Небеса – земля людей – Мир Мертвых. От образа Оленя, таким образом, следует ожидать такой же синтетичности.

Для проекта Фуллера словесный, лексический ряд также является одним из важнейших носителей смысла. Таким образом, чтобы полноценно осмыслить образ оленя в сериале, необходимо держать в сознании семантическое поле слова **stag** в английском языке и связанные с ним культурные феномены.

От слова **stag** образованы слова **stagger** и **staggering**. Прилагательное **staggering** – ошеломительный, шокирующий (первоначально же оно, очевидно, означало «поражающий рогами, пронзающий»).

Глагол **stagger** имеет значения: спотыкаться, брести, неуверенно идти, шататься, быть неустойчивым, лишать устойчивости, испытывать колебания, вызывать сомнения; ошеломлять, шокировать [1]. Этот глагол означает одновременно «лишать устойчивости, вызывать колебания и сомнения» – и «испытывать колебания и сомнения». То есть один этот глагол совершенно точно и полно описывает отношения Уилла и его врача в первом сезоне.

То, что эти значения не случайны и значимы для образа подчеркивает, например, сцена, в которой Уилл в почти полностью бессознательном состоянии бредет по шоссе в направлении дома Лектера, а за ним идет Олень. **Unstable**, «неустойчивый» – диагноз, который ставит Уиллу доктор Лектер и который становится чем-то вроде обидного прозвища, поскольку Уилла он очень задает. И наконец, для Уилла так до конца и остается ошеломительным шоком тот факт, что Лектер и есть каннибал, которого он должен поймать.

Наконец **stag night** или **stag party** это «мальчишник», разгул перед свадьбой. Хотя напрямую, казалось бы, это значение не задействовано, тема свадьбы – одна из ведущих в во втором и третьем сезоне сериала. Само слово **stag** в разговорном языке может означать «мужчину, собирающегося скоро жениться» [2].

Состояние Уилла одновременно является реализованной метафорой «оленя», точным описанием симптомов болезни Вендиго («его тело сотрясается от сильного озноба, каждую ночь он страшится уснуть, опасаясь повторения кошмаров. Затем у несчастного появляется нестерпимая боль в ногах, ступни гоят словно опаленные огнем. В конце концов, избавившись от одежды и обуви, будущий монстр убегает в лес, где и происходит его окончательное превращение» [3]) и одновременно – симптоматики энцефалита, которым Уилл действительно болен.

С образом Оленя достаточно тесно связан образ Вендиго. Он появляется на этапе, когда Уилл уже в состоянии сознательно признать, что Лектер – убийца. Вендиго совмещает в себе черты Оленя (рога) и Лектера, у него лицо психиатра. Вендиго – существо из мифологии аборигенов Америки. Этот образ привлекается так же не случайно: вендиго – это дух человека, проклятого за каннибализм.

Сложность образа Оленя в сериале состоит также в том, что его содержание, смысл постоянно трансформируются. Это обусловлено тем, что очень кардинально и многократно трансформируются отношения глав-

ных героев.

Если на первом этапе Олень обозначал Ганнибала, был его заместителем в сознании Уилла, то с момента, когда Уилл смог принять, что он ловит собственного психиатра, казалось бы, этот элемент должен был исчезнуть как выполнивший свою функцию. Но этого не происходит. Олень становится образом отношений Уилла и Ганнибала. В этом есть определенная логика: мозг Уилла переносит на этот символ следующее, что его сознание принять (по крайней мере, в полной мере) не способно. Когда между Уиллом и Ганнибалом происходит, как кажется, окончательный разрыв, мы видим, как Ганнибал буквально пронзает Уилла (слово **stab** – удар ножом, вероятно, не случайно так похоже на stag; stab – это резкий, пронзающий удар – как удар рогом оленя. Это слово также имеет особое значение, поскольку именно оно используется Беделией Дю Морье для ответа Уиллу – и всем зрителям – о том, какие именно чувства психиатр испытывает к своему пациенту – *he daily feels a stab of hunger for you*). Почти все внимание зрителя и самого Уилла приковано не к умирающей рядом Эбигейл, а к Оленю, в судорогах тонущему в собственной крови.

230

Однако и на этом трансформация Оленя не заканчивается. Как только Уилл оправляется, он отправляется вслед за Ганнибалом (вероятно, эмпатически зная, где именно искать скрывающегося в бегах сверх-неуловимого убийцу), в одиночку переправляясь через Атлантику. В Италии он находит место преступления, где Ганнибал оставил ему, по словам самого же Уилла «его разбитое сердце». Так вот, стоило Уиллу прикоснуться к этому сердцу (вырезанному из трупа жертвы), как оно оживает и превращается в существо, более всего напоминающее Оленя, разве что уже частично разделанного. Само прикосновение Уилла к сердцу внимательного зрителя «предсказательно» отсылает к развязке третьего сезона, которая начинается с прикосновения к стеклу камеры доктора Лектера. Так же тонущий в крови Олень является предсказательной отсылкой к итогу отношений Уилла и Ганнибала – и концовке всего сериала.

В сериале есть термин *Becoming* – становление, изменение. Это то, чего доктор так ждет от Уилла – обращение в убийцу. С того момента, как Уилл отправляется вслед за Лектером («принимает его сторону») Олень начинает обозначать не Ганнибала, и даже не связь между Уиллом и Ганнибалом, а Уилла Грэма. Для самого Уилла образ Оленя связан с жертвой (вспомним инсценировку убийства Хоббса, сделанную Ганнибалом: девушка надета на оленьи рога). Жертвенность этого животного прописана в большинстве мифологий, на этом мы остановимся чуть дальше. А. Голан в исследовании «Олень золотые рога» приводит интересное упоминание каннибализма:



«Если не можешь одолеть Бога, стань им. – Уилл Грэм». Фанарт. © Chatoevia

«Павсаний сообщает о случаях поедания чужеземцев, при этом людоеды именовались волками (Уилл живет в месте, именуемом Wolftrar: волчья западня. Очевидно, эта семантика прекрасно реализуется в сериале: Ганнибал Лектер, главный «волк» всего сериала, сдается ФБР прямо на пороге дома Уилла. Западней и был сам Уилл), а жертвы – оленями» [4:39].

И одним из знаков этого становления для Уилла выступают олени рога, которые прорастают сквозь него. После этого образ Оленя из сериала исчезает.

Таким образом, если в начале сериала Олень означает антагониста Уилла Грэма, затем этот образ выступает своего рода знаком связи между ними, то в конце Олень становится образом самого Уилла, что еще раз подчеркивает слияние Уилла с его антиподом, принятие им своей оборотной стороны. В сериале весьма рано дается особое определение тому, что есть Уилл и Ганнибал: они *identically different* – идентично разные. Это две части единого целого, и с логической неотвратимостью они *began to blur* – начинают в это единое целое смешиваться.

Часть 2. Жертва Королевской охоты

Олень – сакральное животное; правом убийства оленя обладает лишь «король», в противном случае убийство этого животного – табу. Для Уилла существуют несколько "табу": узнать в убийце Лектера, стать убийцей, принять, что Ганнибал его любит. И каждое из этих табу – вернее, его преодоление – как было показано выше, продемонстрировано в сериале черз образ оленя.

Мотив охоты, страданий жертвенного животного и одновременно необходимости этого убийства мы находим практически в любой мифо-

231



Кернуннос. Котёл из Гундеструпа, деталь. © Национальный музей Дании

«Жертва королевской охоты»

логии. Олень вообще одно из наиболее часто встречающихся в мифологии животных. Белая лань – спутница Артемиды, рогатого оленя мы видим на изображениях Кернунноса, Хранителя лесов. Олень фигурирует в мифе о Кипарисе: он убивает собственного любимца, священного оленя. В итоге Аполлон вынужден превратить своего любимого Кипариса в дерево [5]. Ганнибал убивает человека, и создает прекрасную инсталляцию-дерево с лицом Уилла, словно пытаясь таким образом сообщить Грэму о своих чувствах.

Б. Отто в книге «Приносимый в жертву бог» одной из ипостасей бога называет олененка [6]. Тема же божественности и жертвы постоянно вплетена в подтекст сериала – через тему каннибализма и особенно – через статус Лектера. Об этом же пишет и исследовательница психологического смысла фольклорных мотивов К. П. Эстес: «Убийство оленя некогда было обрядом возрождения, в котором предводительствовала старая женщина, вроде матери короля, ибо она являлась признанной "провидицей" циклов жизни и смерти. В жертвенном убийстве лани мы снова видим следы старой религии. Жертвоприношение оленя – древний обряд, цель которого – высвободить кроткую и в то же время стремительную энергию животного. Индивидуация требует расставания с силами, дающими божественную защиту, питание, помощь» [7]. Дает защиту, помогает Уиллу и кормит его именно Лектер.

Убить Оленя в контексте сериала значит последовательно: убить Ганнибала Лектера, убить свою любовь к нему, убить себя – ради становления собственной Самости. Этого, парадоксальным образом и требует от Уилла Лектер, агрессивно провоцируя его: на убийство человека, убийство Лектера (Уилл пытался убить психиатра чужими руками). Лектер принимает смерть в форме заключения, лишаящего их с Уиллом возможности общаться (тюремное заключение систематически приравнивается к смерти во многих культурах). Наконец, доктор позволяет Уиллу убить себя и совершить самоубийство – как мы знаем, в целях спасения обоих.

Об убийстве животной части души рассуждает и К. Г. Юнг [8: 430-434, 514-528, 542-569, 657-659], однако, поскольку он останавливается на образе Митры, он в основном пишет о быке, являющемся спутником этого божества в мифологии. Именно этот миф, по мнению Юнга, воспроизводится в «Королевской охоте»: это форма, позволяющая особе королевского статуса пожертвовать сакральную часть своих сил на процветание всех живущих. Король в сериале, очевидно, Лектер. Однако здесь ситуация усложнена. Поскольку они единое целое, Лектер принести Уилла в жертву оказывается не способен (несмотря на всю кажущуюся жестокость). Однако Уилл способен уничтожить как себя, так и Лектера, по крайней мере, на это рассчитывает и до конца верит в это Ганнибал.

Привлекают создатели сериала и мифологию коренного населения Америки, и не только через образ Вендиго. Олень в видениях Уилла пер-



Кадр из телесериала
«Ганнибал». © NBC



Костромской курган № 1.
Накладка в виде оленя.
VII в. до н. э.
Эрмитаж (Санкт-Петербург).

натый. Наиболее хорошо известны Пернатый Змей, Кетцалькоатль. Есть среди божеств индейцев и принимающее облик пернатого оленя – это второстепенное божество Мишкоатль: «У чичимеков Мишкоатль являлся божеством охоты и почитался в виде оленя» [9]. Что важнее, функция Мишкоатля в

мифологии Центральной Америки – типичная функция культурного героя, то есть того, кто привносит порядок и закон в окружающий первобытный хаос. Образ Вендиго также не столь прост. В одной из сцен Уилл видит Вендиго, сидящего в позе лотоса, и у этого существа рога и шесть рук. Таким образом, его поза напрямую отсылает к Шиве, а рога – к Кернунносу. Шива – триединое божество, объединяющее в себе функции творения, созидания – и разрушения, уничтожения. Вендиго же – лишь одна из ипостасей Лектера.

Наконец, не стоит упускать из виду и такую поверхностную ассоциацию, как повсеместное (как минимум, типичное для всего христианства) соотнесение рогов с Нижним миром. Носитель рогов, «Рогатый» может рассматриваться как синоним богу Преисподней. Как показывает исследователь мифологий и символизма мировых культур А. Голан, восприятие оленя как подземного, нижнего существа, чрезвычайно древнее.

Как отмечает А. Голан, распространенность мотивов, изображающих оленя в древнейших искусствах, не обусловлена напрямую тем, что на это животное охотились [4:36-37]. Кроме того, бросается в глаза устойчивость мотива борьбы хищника с оленем: «мотив терзания оленя не менее распространен в искусстве со времен неолита, чем тема охоты человека на оленя» [4:37]. Не вызывает также сомнений тот факт, что с древнейших времен олень (или его аналог – лось) имел культовый статус, чем объясняется, например, присутствие рогов этих животных в одежаниях шаманов. Голан отмечает, что на ранних этапах культов священное убийство и поедание животного практиковалась в двух случаях: если оно считалось воплощением того или иного божества, или – если оно было его жертвой в мифе. [4:38] Олень с большей вероятностью, очевидно, жертва того или иного божества. Одновременно известно устойчивое соотнесение Оленя с Солнцем, восприятие его как солнечного божества (в сказках и преданиях эта связь сохраняется через образность золотых рогов). Как предполагает в своем исследовании Голан, изображаемая древними культурами Охота на Оленя не была охотой бытовой, реальной. Скорее, речь идет о культовых изображениях, сжато передающих значимую мифологему, краткий рассказ мифа. То есть это космическая, божественная охота, и фигурирующие в нем персонажи есть боги. В чем же может состоять сюжет охоты на Солнечного оленя? Если олень связывается с Солнцем, то кого представляет охотник или хищник, оленя преследующий? Сохранившиеся различные вариации мифа позволяют Голану предположить, что охотя-



Оленные бляхи тагарской культуры. VII-III в. до н. э.
Хакасский национальный краеведческий музей, Абакан

234

щийся так или иначе представляет Подземный мир.

В таком случае, убийство оленя есть жертвоприношение, откупающее от грозного подземного божества (в максимуме – самой Смерти). По предположению Голана, с ходом времени образ единого божества Низа Вселенной распадается на различные частные божества, в том числе «бога охоты», среди которых, отметим, Голан отмечает и Мишкоатля! [4:39] Таким образом, выходит, что само божество Преисподней также может почитаться в образе оленя. Это может быть косвенным свидетельством того, что олень был связан с почитанием подземного бога. Кроме того, это случай контаминации охотника и жертвы, о чем можно говорить и в случае Ганнибала и Уилла. Голан восстанавливает такую древнюю форму мифа: подземное божество преследует Оленя, несущего Солнце, ранит его, в результате чего раненое Солнце вынуждено спуститься с неба и наступает ночь [4:39].

Невозможно не вспомнить текст песни, являющейся заключительным элементом сериала: она открывается образом преследования (*I chase to end all time*: а что, как не смерть Солнца, может завершить все времена?). Во втором куплете Солнце красное, кровавое, то есть нагнать и ранить его охотнику удалось: *Oh, the dye/a blood-red setting sun*. Это Солнце садится, клонится к закату (а последняя сцена, на фоне которой играет песня, и есть момент падения обоих героев, сигнифицируемых оленем, в пучину вод, бездну смерти). В таком мифологическом контексте понятно и развитие песни, возвещающей воскресение и процветание героев: *I will survive/live and thrive/win this deadly game* [10].

И здесь следует вернуться к теме свадьбы. Голан отмечает, что при переходе от ранеенеолитического мифа к посленеолитическому кардинально изменились концепции многих ключевых элементов мифа, таких как положительное/отрицательное восприя-



Photo by © diegostevnson



тие Запада и Востока, а также восприятие Неба и Подземного мира как связанных с женским и мужским началом [4:39]. В эпоху неолита Небо воспринималось как женское начало, Низ мира – как мужской. В поздних культовых системах происходит полное вытеснение женских образов с центральных ролей. Однако на период становления мифологемы Олень-Солнце выступал как женское божество. Свадьба же женского божества происходила «за морем» [4:39], причем «страна за морем» очевидно – Подземный мир (вспомним хотя бы русские сказки с Морскими царями).

То есть в рамках мифологического контекста представленное зрителю видение двойного (само)убийства – не что иное, как воплощение Сакральной Свадьбы, венчающей дли-

235

тельную Королевскую охоту. Уилл в сериале представлен с очевидной «женской» коннотацией, он жертва-невеста. Голан подчеркивает, что Олень – не само Солнце, но его носитель в древнем мифе. Сам же он уже является «животным преисподней» [4:40]. То есть несмотря на светоносность, он принадлежит Нижнему миру. Рога Оленя при этом соотносятся с Мировым Древом [8:385-412]. Продолжая восстанавливать первоначальный миф, Голан напоминает, что Солнце не принадлежит в древних мифах Небу, скорее даже, наоборот, исконное место Солнца – в Подземном мире. Таким образом, Олень оказывается похитителем Солнца. В этом ракурсе понятно и то, зачем владыка Подземного царства преследует Оленя. Что именно украл Уилл у Ганнибала, восстановить также достаточно просто – встреча с Уиллом лишила Лектера спокойствия, беспристрастности, так необходимых скрывающему свою суть маньяку. Не будучи в силах устранить Уилла как помеху, Лектер пытается вернуть свое душевное равновесие, заполучив Уилла. Несмотря на желание зрителя видеть в Уилле светлое, небесное начало, не стоит забывать о том, что он с Лектером одной природы, одной сути. Единственной чисто небесной ипостасью Уилла можно считать Агнца Побеждающего, пришедшего творить суд. Однако в развитии сюжета серии, именуемой «Гнев Агнца» побеждает мотив свадьбы (смерти в водах), а отнюдь не огненного Последнего Суда. Общий элемент остается неизменен: Солнце было украдено из Преисподней. Это Солнце – сердце бессердечного убийцы. Уилл всеми силами крадет себя у Лектера, но в конечном счете, в соответствии с логикой мифа, Солнце возвращается тому, кому оно принадлежит: Уилл не может жить без Ганнибала (имя которого само связано с Солнцем).

Практически все черты Лектера напрямую соотносятся с характеристиками бога Преисподней: он врач, музицирует, владеет искусствами (от боя до рисования), он жесток, несметно богат, невообразимо умен. Олень же ведет на тот свет и сам принадлежит миру темному [4:44].

Олень оказывается одновременно символом как земли/преисподней, так и солнца/неба – эти значения появились в разные периоды развития мифа, но ретроспективно, для нас они присутствуют в символе одновременно. И именно в этой целостности образ Оленя и используется создателями сериала «Ганнибал». Таким образом, хотя к проводимой Голаном реконструкции у современной науки могут быть существенные вопросы (например, с точки зрения справедливости лингвистического анализа), мы наблюдаем точное совпадение структуры восстановленной Голаном мифологемы с мифологической системой отношений героев, создаваемой в сериале Б. Фуллера «Ганнибал».



Литература

1. Oxford Dictionary online: [Электронный ресурс]: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/stagger>
2. Cambridge Dictionary: [Электронный ресурс]: <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/stag>
3. Вендиго: кто это? [Электронный ресурс]: <http://fb.ru/article/311254/vendigo--eto-cto>
4. Голан А. Миф и символ. М.: Русслит, 1993. 375 с., ил.
5. Мифы народов мира. Онлайн энциклопедия. [Электронный ресурс]: А. А. Тахо-Годи: Кипарис: <http://www.mifinarodov.com/k/kiparis.html>

6. Отто Б. Приносимый в жертву бог. [Электронный ресурс]: <http://Annales.info/greece/otto/god.htm>
7. Эстес К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. Глава 14. Посвящение в подземном лесу. [Электронный ресурс]: <http://psylib.org.ua/books/estes01/txt14.htm>
8. Юнг К. Г. Символы трансформации / Пер. с англ. М.: АСТ, 2008 731, [5] с.
9. Энциклопедия мифологии. Майя. [Электронный ресурс]: <http://godsbay.ru/maaya/mixcoatl.html>
10. Love crime: © Siouxsie Sioux, Brian Reitzell – 2015

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

(даются в авторской редакции)

Архангельская Анна Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: arhanna@mail.ru

Anna V. Arkhangelskaia, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of the History of Russian Literature of the Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University.

Гарипова Гульчира Талгатовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной филологии Владимирский государственный университет имени А. Г. и Н. Г. Столетовых. E-mail: gulyagaripoval@rambler.ru

Gulchira T. Garipova – Ph.D. (Philology), assistant professor of Vladimir State University named after A. G. and N. G. Stoletovykh, Department of Russian and Foreign Philology.

Григорьева Анжела Александровна – учитель средней школы № 19 г. Красногорска, магистрант Института филологии Московского педагогического государственного университета.

Grigoryeva Angela, Bachelor of Philology Moscow State Pedagogical University, Institute of Philology.

Гуревич Татьяна Александровна – аспирант кафедры зарубежной литературы Литературного института им. А. М. Горького, поэт, переводчик.

Tatiana A. Gurevich – postgraduate Student of foreign Literature Department of Maxim Gorky Institute of Literature, Poet and Translator.

Довгий Ольга Львовна – доктор филологических наук, старший научный сотрудник кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; доцент кафедры истории русской классической литературы РГГУ. E-mail: olga-dovgy@yandex.ru.

Olga I. Dovgy, Doctor. Sc. (Philology), senior research Fellow (Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University); Associate Professor (History of Russian Classical Literature Chair, Russian State University for the Humanities)

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)

Кузнецова Ольга Александровна – кандидат филологических наук,

преподаватель ШЮФ при филологическом факультета МГУ им. М.В.Ломоносова. E-mail: o_kuznetsova@mail.ru.
Olga A. Kuznetsova, PhD (Philology), Lecturer at the School of young philologists, Faculty of Philology at the Moscow State University.

Кулагина Ольга Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романских языков имени В.Г. Гака Московского педагогического государственного университета. E-mail: lynxik@yandex.ru.

Olga A. Kulagina, Ph.D. (Philology), associate Professor (Moscow State Pedagogical University, Department of Romance Languages named after V. Gak)

Лемберг Ольга – Гранд-Мастер Таро и арканологии; Таро-клуб. E-mail: aallna-lehmberg@yandex.ru.

Aallna Lehmborg, Grand-Master of Tarot and arcanology, Tarot-Club (Moscow).

Львова Алиса – филолог, создатель группы «Литературный бестиарий» на сайте ВКонтакте. E-mail: alice-fox@yandex.ru.

Alice Lvova, Philologist, Founder of «Literary Bestiary» Group (VKontakte).

Махов Александр Евгеньевич – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН. E-mail: makhov636@yandex.ru.

Alexander Ye. Makhov, Doctor Sc. (Philology), Professor of Chair of Theory and History of Poetics, RSUH.

Муратова Ярослава Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Литературного института им. М. Горького.

Iaroslava U. Muratova Ph.D. (Philology), Assistant Professor, the Maxim Gorki Institute of Literature and Creative Writing, Foreign Literature Department.

Надьярных Мария Фёдоровна – филолог-романист, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела теории ИМЛИ РАН.

Maria Ph. Nadyarnykh – Cand. Sic. (Philology), senior research Fellow (Department of Theory, Institut of World Literature Russian Academy of Sciences)

Нестеров Антон Викторович – кандидат филологических наук, филолог, переводчик с английского и норвежского, доцент кафедры перевода английского языка МГЛУ.

Anton V. Nesterov – Ph. D., Philologist, translator, assistant professor of MSLU.

Нестерова Евдокия Антоновна – кандидат филологических наук, старший преподаватель РАНХиГС. E-mail: evdokianesterova@gmail.com.

Evdokia A. Nesterova, Ph. D., RANEPА, Assistant Professor

Пахсарьян Наталья Тиграновна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы

филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. E-mail: npakhsarian@gmail.com.

Natalia T. Pakhsarian, DSc in Philology, Professor, Departement of Foreign Literature, Lomonosov Moscow State University.

Пчелов Евгений Владимирович – кандидат исторических наук, с.н.с. ИИЕТ им. С.И. Вавилова РАН.

Eugene V. Pchelov, Cand Sc (History), IHST RAS

Сапрыкина Елена Юрьевна – доктор филологических наук, ИМЛИ РАН.

Elena Yu. Saprykina, Doctor Sc. (Philology), Institut of World Literature Russian Academy of Sciences

Святославский Алексей Владимирович – доктор культурологии, профессор кафедры русской классической литературы Института филологии ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет».

Alexey Vl. Svyatoslavsky, Dr. of Science (Culturology), Professor of the Moscow Pedagogical State University, Institute of Philology, Moscow, Russia

Сид Игорь – Институт перевода, координатор международных программ.

Sid Igor, Institute for Literary Translation, International program's coordinator

240

Смирнова Маргарита Борисовна – кандидат филологических наук, доцент. Институт филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет. E-mail: smirnovamb7@gmail.com.

Margarita B. Smirnova, PhD (Cand. of Science in Philology), Department of Comparative Literature, Istitute for Philology and History, Russian State University for the Humanities

Халтрин-Халтурина Елена Владимировна – доктор филологических наук (РФ), PhD in English (USA), ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. E-mail: el.haltrin@imli.ru.

Elena V. Haltrin-Khalturina, DSc in Philology (Russia), PhD in English (USA), Leading Research Fellow at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Как создаются bestiарные антитезы*А.Е. Махов (РГГУ, ИМЛИ РАН)*

Бестиарная антитеза
как инструмент средневековой семиотики,
или Почему ушел осел

7

Между великим и малым*А.В. Архангельская (МГУ)*

Бестиарные олицетворения
греха и праведности
в древнерусской переводной новелле
XVII века

18

О.А. Кузнецова (МГУ)

О величии «ничтожных» тварей
в русской книжной культуре XVII века

28

Ольга Довгий (МГУ, РГГУ)

Пчелиные уроки русской поэзии
XVIII – первой трети XIX веков

34

В мире давних антагонистов*Н.Т. Пахсарьян (МГУ, ИНИОН РАН)*

Волки и овцы
во французских пасторальных романах
XVII – XVIII веков

61

Д.П. Ивинский (МГУ)

О басенном подтексте анекдота
об одном частном визите

68

Ольга Лемберг (Таро-клуб)

XVIII Аркан Таро:
между волком и собакой в сумерках

74

В мире небесном и мире подводном

- Е.В. Пчелов (ИИЕТ РАН)*
Солнце и Луна
в бестиарной символике русской культуры 80
- Татьяна Гуревич (Литинститут)*
Рыба живая и мертвая
в «ихтиологических» мемуарах
Исаака Уолтона и Джона Дейви 86

В мире одного произведения

- М.Б. Смирнова (РГГУ)*
Специфика поэтики антитезы
в «Новелле о беседе собак» Сервантеса 100
- Алиса Львова (МГУ, РГГУ)*
К бестиарию «Онегина»:
кони – лошади – клячи 109
- А.В. Святославский (МПГУ), А.А. Григорьева (МПГУ)*
Антитеза фатальности и свободы
в мире человека и природы:
народные основы трагедии
чувашского писателя
Якова Ухсая «Тудимер» 118

Между редкостью и обычностью

- О.А. Кулагина (МПГУ)*
Бестиарные антитезы
в творчестве Ж. Превера 123

Между человеком и зверем

- Е.В. Халтрин-Халтурина (ИМЛИ РАН)*
Между сатиром и человеком:
приключения рыцаря Сатирона
в спенсеровской Стране Фей 130

<i>Е.Ю. Сапрыкина (ИМЛИ РАН)</i>	Метаморфозы антитезы «зверь/человек» в сборнике новелл Альдо Палаццески «Звери XX века»	148
<i>Г.Т. Гарипова (ВлГУ)</i>	«Пограничная зона» оборотнической модели бытия в мировой литературе XX века	156

В мире полиморфных существ

<i>Антон Нестеров (МГЛУ)</i>	Иероним Босх, полиморфные монстры и нидерландская миниатюра XV-XVI вв.	167
<i>Мария Надъярных (ИМЛИ РАН)</i>	О кентаврах (не слишком научные заметки с вопросами и предположениями)	177
<i>Я.Ю. Муратова (Литинститут)</i>	Чудесные превращения Мелюзины в квазивикторианском романе А.С. Байетт «Обладание»	206

В мире природы

<i>Игорь Сид</i>	О некоторых семантических оппозициях мировому Бестиарию и внутри него	214
------------------	--	-----

Как снять бестиарные антитезы

<i>Е.А. Нестерова (РАНХиГС)</i>	«Жертва Королевской охоты»: Олень как объединяющая антитеза в сериале Б. Фуллера «Ганнибал»	226
	Сведения об авторах	238

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Бестиарий антитез: сб. статей. – Тула: Аквариус, 2019. – 243 с.

Подписано в печать 10.05.2019.

Формат 60х90/16. Гарнитура Times. Тираж 300 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ООО «Аквариус»
300062, Тула, ул. Октябрьская, 81-а.
тел./факс: +7 (4872) 49-73-73

7-й bestiарный сборник посвящён антитезе — прекраснейшей из фигур.
Жизнь / смерть, любовь / ненависть, красота / уродство, ум / глупость, редкость /
обычность, добродетель / греховность....

Во все времена самые главные антитезы нашей жизни
выражались в bestiарных категориях.

21 статья книги — это путешествия по антитетическим мирам русской и европейской
культуры от античности до Пелевина.

Вол и осёл у яслей новорожденного Спасителя; гады и черви Симеона Полоцкого; пчёлы
в любовной игре русских поэтов; привычные басенные пары в новых ролях; женщина-
змея Мелюзина; чёрный котёнок и четырёхлистник клевера; полиморфные
«инфернальные» создания Босха; кентавры и оборотни...

Как научиться видеть и создавать антитезы? И как можно их снимать?

Эта вечная антитеза и составляет суть книги.

