



ЭМБЛЕМАТИЧНОСТЬ
И

ЭМБЛЕМАТИКА

ЭМБЛЕМАТИКА

И ЭМБЛЕМАТИЧНОСТЬ

В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
И РУССКОЙ
КУЛЬТУРЕ

ЭМБЛЕМАТИКА

И

ЭМБЛЕМАТИЧНОСТЬ



INTRADA
МОСКВА
2 0 1 6

EMBLEMATICS
AND
EMBLEMATICITY

IN WEST EUROPEAN
AND RUSSIAN
CULTURE

Edited by
Alexander Makhov

Moscow
Intrada
2016

ЭМБЛЕМАТИКА
И
ЭМБЛЕМАТИЧНОСТЬ
В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
И РУССКОЙ
КУЛЬТУРЕ

коллективная
монография

Под редакцией
А. Е. Махова

Москва
Intrada
2016

УДК 82-98, 7.045
ББК 84(4)4, 85.103(3)
Э 54

Эмблематика и эмблематичность в западноевропейской и русской культуре. Коллективная монография / Под редакцией А. Е. Махова. – М.: Intrada, 2016. – 240 с.

Рецензенты:

д. ф. н. Т. Н. Красавченко

д. ф. н. Д. П. Ивинский

Ответственный редактор

О. Л. Довгий

В оформлении обложки использованы детали барочного декора храма Святого Креста в Лечче.

Монография посвящена эмблеме – словесно-визуальному жанру, широко распространенному в западноевропейской культуре XVI–XVIII веков, а с XVII века известному также и в России. Рассматриваются поэтика эмблемы (прежде всего особенности взаимодействия в ней слова и образа), эмблематическая топика (круг идей, мотивов, устойчивых формул, используемых в эмблематике), предыстория эмблематики, а также эмблематичность как особый модус художественного мышления, сохраняющий свою значимость и после заката книжной эмблемы.

This book is devoted to the genre of emblem popular in West European culture of the 16th – 18th centuries and also known in Russia from the 17th century. In ten chapters, the authors of this book discuss the poetics of emblem (especially the interplay of word and image in an emblem), the emblematical topics (the range of ideas, motifs and constant formulas used in emblematics), the prehistory of emblematics, and emblematicity as a special mode of artistic thinking which has retained its importance after the decline of the emblem genre.

ISBN 978-5-8125-2218-6

© Авторы, текст, 2016

© «Intrada», макет, 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакции

7

ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ ЭМБЛЕМАТИКИ

М. Ф. Надъярных. Иберийские «инвенции»: слова и вещи в пограничье изобретений и традиций

13

ПОЭТИКА ЭМБЛЕМЫ: СЛОВО И ОБРАЗ ВО ВЗАИМОДЕЙСТВИИ

5

А. В. Нестеров. Emblemata и «образы памяти» в ars memorativa, или Еще раз о любви текста и изображения

34

Д. А. Зеленин. Взаимоотношения слова и образа в эмблематике: проблемные случаи

59

ТОПИКА ЭМБЛЕМЫ: ВЕЩИ И ИХ СМЫСЛЫ

А. Е. Махов. Эмблематика Иоахима Камерария: от природы к человеку

75

Е. В. Пчелов. Попугай в европейской эмблематике и на Руси

97

ЭМБЛЕМАТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

Л. И. Сазонова. Эмблематика в России: от Симеона Полоцкого до Пушкина

114

<i>О. Л. Довгий. Эмблематические коды сатир А. Д. Кантемира</i>	153
<i>Е. Е. Дмитриева. Н. В. Гоголь: претворение эмблемы</i>	184

ЭМБЛЕМАТИЧНОСТЬ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

<i>А. В. Святославский, Н. А. Шалоткина. К вопросу атрибуции аллегорических барельефов в атриуме Аудиторного корпуса Московских Высших Женских курсов (ныне МПГУ)</i>	217
<i>А. В. Марков. Эмблематический Рафаэль: границы влияния в литературе</i>	227

6

Table of Contents	239
-------------------	-----

Слово «эмблема» имеет долгую культурную историю, на протяжении которой его смысл менялся: Квинтилиан, сравнивавший с декоративными «эмблемами» готовые формулы в речах ораторов, и Андрей Белый, трактовавший природу как «эмблему подлинного», вкладывали в него совершенно различные значения.

После того как в 1531 году итальянский гуманист Андреа Альчиато издал первую книгу эмблем («Emblematum liber»), это слово стало обозначать вполне определенный жанр, чрезвычайно популярный в Западной Европе на протяжении XVI-XVII веков, а с XVII века известный и в России. В классическом своем виде эмблема представляет собой трехчастную конструкцию, в которой изображение (*pictura*) сопровождается двумя текстовыми компонентами – краткой надписью (*inscriptio*) и более развернутой подписью (*subscriptio*). Во многих книгах эмблем к этим трем частям добавлен комментарий, порой весьма обширный; в нем автор эмблемы толковал собственное произведение.

Книжная эмблема – важнейшая составная часть культур Ренессанса и барокко. Однако с завершением этих эпох она погружается в забвение, пропав из кругозора не только обычных читателей, но и исследователей-историков. Характерно, что Якоб Буркхардт в своей знаменитой книге о культуре итальянского Ренессанса (1860) ни разу не упоминает ни эмблему, ни ее творца – Альчиато. Научное исследование книжной эмблемы было предвосхищено фундаментальной монографией Генри Грина «Шекспир и писатели-эмблематисты» (1870), а по-настоящему разворачивается лишь в XX веке, после выхода книги Марио Праца «Studies in seventeenth-century imagery» (1939), где феномен эмблемы впервые рассмотрен в контексте и литературной, и визуальной образности барокко и отчасти Ренессанса.

Однако книжная эмблема не исчезла из духовного быта бесследно: в позднейшей культуре, как словесной, так и визуальной, присутствуют многочисленные признаки ее влияния. Это влияние многообразно: оно проявляется в особой манере соединения текста и образа (в гибридных словесно-визуальных формах и жанрах), в претворении литературной и визуальной топики (книги эмблем, будучи настоящим концентратом словесных и визуальных топосов, транслировали классическую топику в культуру Нового и Новейшего времени), в техниках расширения и толкования «сентенций» (эмблема в текстовой своей части нередко представляла собой связку из сентенции-речения и ее расширения и/или толкования), в приемах фрагментации текстовых и визуальных целостностей (эмблема как продукт подобной фрагментации демонстрирует исключительное разнообразие этих приемов), и наконец – в особом модусе художественного мышления, который называют «эмблематическим», имея в виду свойственную эмблеме осцилляцию между полюсами вещного и словесного, образного и рационального, предельно частного и предельно общего («приме-

ра) – и его универсального смысла).

Комплекс приемов, техник, топосов, ощущаемых нами как «эмблематические», сохраняется в культуре и после исчезновения самой книжной эмблемы из активного культурного оборота – словно улыбка, оставленная Чеширским котом. Элементы этого комплекса сливаются в конечном итоге в некое трудно определимое, но хорошо ощутимое (если пользоваться термином формалистов) качество, которое мы обозначили как «эмблематичность». Оно прослеживается не только в культурных формациях, которые возникли *после* заката книжной эмблемы: сквозь призму эмблематики можно прочитать и многие явления, существовавшие *до* эмблематики (особенно это касается многообразных позднесредневековых и/или раннеренессансных текстово-визуальных конструкций, которые исследователями определяются как протоэмблематика).

Эмблематика заставляет нас увидеть «эмблематичность» и «эмблематическое» в позднейших или предшествующих ей культурах; однако поиск этого качества (или комплекса качеств) возвращает к углубленному осмыслению самого феномена эмблемы. Этот пограничный жанр, маргинальный и для словесности, и для изобразительного искусства, вовлекает в целый круг проблем, как правило, и связанных с тем или иным «пограничием», где взаимодействует разнородное – различные медиа, формы, жанры, функции, стратегии мышления и конструирования образа. Назовем некоторые из этих проблем.

– Соотношение слова и изображения. Разумеется, это первое, что приходит в голову при упоминании эмблемы. Будучи словесно-визуальным жанром, уникальным в своем роде, эмблема заставляет задуматься и об общей типологии словесно-вербальных связей, в которой она должна занять определенное место.

– Эмблема как особая «символическая форма» (термин Э. Кассирера), извлекающая из конкретных вещей и ситуаций универсальные смыслы. Как она соотносится с аллегорией и символом? Вновь возникает вопрос о месте эмблемы в типологии – на этот раз в типологии «символических форм».

– Эмблема как малая форма; как продукт фрагментации текста и/или визуального образа, позволяющей концентрировать смысл исходного «большого» текста или трансформировать его. Какое место эмблема занимает среди других малых форм?

– Жанровая гибридность эмблемы, соединяющей в единой конструкции различные жанры – эпиграмму, сентенцию, экфрасис, «ученый» комментарий, исторический анекдот и т. п.

– Функции эмблемы: дидактическая, развлекательная, мнемоническая (ее связь с *ars memorativa*).

– Эмблематика как «энциклопедия» визуальных и словесных топосов, которая не только накапливает их, но и комбинирует, заставляет взаимодействовать. Отсюда – вопрос об эмблематике как *ars combinatorica*, ее месте в ряду других комбинаторных техник.

Разделы настоящей монографии в той или иной мере касаются именно этих проблем.

Эпизод из **предыстории эмблематики** рассматривает М. Ф. Надъярных (ИМЛИ РАН). Обращаясь к иберийской праздничной культуре начала XV – XVI вв., она выделяет в ней «малый жанр» т. н. инвенций, впоследствии забытый, но некогда игравший выдающуюся роль. Возникшая

(судя по всему) в придворной среде и изначально связанная с «рыцарскими праздниками», подобная «инвенция» сочетала стихотворный (словесный) и визуальный ряды. Соотношение «слова и вещи», текста и образа, столь важное для эмблематики, в иберийских «инвенциях» весьма динамично. С одной стороны, турнирные инвенции, транспонируясь в песенники, в романное, диалогическое и т. д. повествование, приобретали чисто текстовый характер – визуальный ряд заменялся дескрипцией, вещь становилась словом. Однако, с другой стороны, сами «*letras de invención*» приобретали качество сделанной вещи. Слова обретали вещность. К особым способам «материализации» слов относится их «изображение» – гравировка на щитах и латах, вышивка на ткани плащей: «изображенные слова как бы материально связывались с тем или иным ремеслом». Инвенции, таким образом, «участвовали в выявлении непрерываемой связности слов и вещей, искусств и ремесел».

В центре следующего раздела, посвященного **поэтике эмблемы**, – проблема **соотношения слова и образа** в эмблеме. А. В. Нестеров (МГЛУ), рассматривая эмблематику в общем контексте ренессансной и барочной культуры, сравнивает эмблему с другими визуальными жанрами, в которых репрезентируется некий текст. Если на гравюре А. Дюрера «Триумфальная арка императора Максимилиана I» визуальный текст «выстраивается путем простого соположения аллегорий», а на фронтисписе «Истории мира» Уолтера Рэли «семантика сообщения извлекается при считывании сложных отношений между аллегориями», то в эмблеме (примером служит астрономическая эмблема И. Самбука) изображение не позволяет полностью «вычитать» из себя смысл, но лишь указывает на него. «Семантическая полнота сообщения складывается здесь лишь из единства трех частей. Эмблема как бы осциллирует на грани разных *media*».

В исследовании А. В. Нестерова ставится и вопрос о **функции эмблемы**. Искусство эмблематики сближается с *ars memorativa*, причем сразу по нескольким признакам. Как и в «искусстве запоминания», образ в эмблеме «способен связать разнородные вербальные смыслы»; эмблематический образ, как и образ памяти, обладает экспрессивностью и необычностью (требование этих качеств звучит и у теоретиков риторики, разрабатывавших *ars memoriae*, и у теоретиков эмблемы); образ памяти в *ars memorativa* может наделяться различными значениями – но и эмблематическая *pictura* легко встраивается в самые разные семантические контексты.

Итак, «эмблемы служат образами памяти, а развернутые морально-политические наставления, следующие за эмблемой, – тем материалом, который необходимо зафиксировать в памяти читателя».

Д. А. Зеленин (РГГУ), констатируя крайнюю сложность отношений слова и образа в эмблеме, предлагает критерий классификации этих отношений. Таким критерием должна стать степень *связанности* слова и образа в эмблеме или, наоборот, степень их *дистанцированности* друг от друга. В трех группах эмблем, выделенных исследователем, баланс между словом и образом оказывается различным. В «самодостаточных» эмблемах эпиграммы, составляющие *subscriptio*, фактически не требуют картинки, поскольку легко постижимы и *без* нее. *Pictura* в этом случае ничего не добавляет к смыслу. Во второй группе эмблем эпиграммы содержат определенные частные указания на *pictura* – тем самым визуальный образ уже оказывается вовлечен в построение общего смысла эмблемы. Нако-

нец, в третьей группе эпиграмма тесно и непосредственно связана с *pictura* (в частности, уже тем, что частично представляет собой ее дескрипцию); общий смысл эмблемы возникает из этой взаимосвязи.

Проблема эмблематической **топики**, рассмотренной в следующем разделе на частных случаях, предполагает существование в эмблематике устойчивых топосов – «схем мысли и выражения» (определение Э. Р. Курциуса), выстраиваемых на фундаменте смыслов, которыми наделил вещи Бог или сам остроумный и «изобретательный» эмблематист.

А. Е. Махов (ИНИОН РАН, РГГУ, ИМЛИ РАН) обращается к наследию нюрнбергского естествоиспытателя, врача, ботаника Иоахима Камерария. Монументальный эмблематический цикл Камерария (четыре центурии эмблем), посвященный живой природе – флоре и фауне, занимает уникальное место в эмблематической продукции эпохи, поскольку принадлежит одновременно двум культурным практикам: миру собственно эмблематики и научному миру естественной истории. Огромный объем сведений о природе, содержащийся в эмблемах Камерария (и прежде всего в развернутых комментариях к триаде *inscriptio – pictura – subscriptio*), представляет собой своего рода *coria rerum* – «запас вещей», который автор использует, как античный ритор использовал «запас слов» (*coria verborum*), для разработки «человеческих» тем и идей, прежде всего моральных, но также политических, религиозных, философских и даже поэтологических. Камерарий в значительной мере оперирует здесь готовыми «схемами мысли», но подводит под них аллегорические обоснования, заимствованные из мира природы, которая в его эмблемах неизменно выступает учительницей человеческого рода.

Попугай избран Е. В. Пчеловым (РГГУ) в качестве «вещи», наделяемой эмблематическим смыслом. Прослеживая трансформацию семантики попугая (она в целом эволюционирует от позитивных, в том числе и христологических, смыслов к негативным значениям сексуальной распущенности, греха и т. п.), исследователь не ограничивается эмблематикой, но привлекает обширный материал изобразительного искусства, западноевропейского и русского. При всей изменчивости семантики попугая на протяжении веков сохраняются и устойчивые изобразительные стереотипы (своего рода визуальные топосы), восходящие к иконографии Мадонны с младенцем Христом: попугай по-прежнему нередко изображается зеленым, с атрибутами в виде вишен или винограда.

Раздел об **эмблематическом мышлении в литературе** включает главы, написанные преимущественно на русском материале.

Статья Л. И. Сазоновой (ИМЛИ РАН) представляет собой обзор русской эмблематики – не только литературной, но и визуальной – от Симеона Полоцкого (т. е. от эпохи барокко, когда эмблематика появляется в России и начинает бытовать в разнообразных формах) до Пушкина. Особенно глубокое претворение эмблематический жанр находит в творчестве Симеона Полоцкого, который создает не отдельные эмблемы, но целостные композиции из ряда эмблем, преодолевая тем самым свойственную эмблеме замкнутость.

Эмблема с ее способностью выражать отвлеченные смыслы в «наглядном, запоминающемся образе» и для русской (как ранее для западноевропейской) культуры становится «содержательной формой, пригодной для сохранения и передачи культурной памяти». Неудивительно, что в XVIII-XIX вв. жизнь эмблемы продолжается – как на визуальном уровне

(например, на титульной гравюре книги, в изображениях на бытовых предметах), так и в тексте литературных произведений. Как показывает Л. И. Сафонова, «литература в ближайшем к Пушкину окружении продолжала получать из эмблематики образы и мотивы, демонстрируя разнообразие приемов *цитирования* эмблем». В пушкинской же «Метели» эмблема приобретает композиционную функцию: она «становится отправной точкой, из которой берет начало сюжетное развертывание повести».

О. Л. Довгий (МГУ) не только обнаруживает «эмблематический слой» в сатирах Антиоха Кантемира, но и прodelьвает опыт жанровой трансформации, показывая, что сатиры можно прочесть как книгу эмблем. Для этого нужно осмыслить комментарий Кантемира как эмблематическое *subscriptio*, присоединить к нему имя или название, которое выступит в роли *inscriptio*, а статусом *pictura* – словесного, а не визуального, – наделять выдержки из сатир. Сатиры превратятся в набор словесных эмблем.

В главе затронута также важная для эмблематики в целом проблема соотношения *res* и *verba* – слов и вещей. «Комбинаторные игры» Петра Великого, по мнению О. Л. Довгий, «часто состояли в смешении уровней *res/verba*. Следуя принципу переноса (основному принципу эмблематики), Петр из людей делал эмблемы: брал человека из одного слоя – и пересаживал его в другой. Например, Меншиков – живая эмблема петровского времени».

Если Кантемир жил в эпоху книжной эмблематики, то Н. В. Гоголь, к словесному и визуальному творчеству которого обращается Е. Е. Дмитриева (РГГУ, ИМЛИ РАН), дает впечатляющий пример эмблематического мышления *post rem*, после заката книжной эмблемы. По стилю своего художественного мышления Гоголь – барочный писатель, разделяющий принципы барочной риторики, воплощающий и в слове, и в рисунках ее приемы: так, риторическую фигуру дистрибуции, предполагающую «всестороннее рассматривание одной вещи, одного мотива в применении к возможным обстоятельствам», Е. Е. Дмитриева находит и в текстах, и в графике Гоголя.

«Претворение эмблемы» у Гоголя происходит тремя путями: весьма косвенно, когда описываемая Гоголем действительность допускает (но не делает обязательным!) эмблематическое истолкование (этот случай Е. Е. Дмитриева предлагает назвать «герменевтической эмблематикой, предполагающей сотворчество критика-читателя»); более явным образом – «когда эмблематический смысл отчетливо придается автором произведению либо в финале ... , либо в созданном уже *a posteriori* новым тексте, преобразующем предшествующий в род параболы» («со-мышление вместе с эмблемой», по определению исследовательницы); и, наконец, в предельно явной форме, когда Гоголь создает собственно эмблемы (немногочисленные образцы таких эмблем обнаруживаются лишь у Гоголя-художника).

Последний раздел книги посвящен **эмблематичности в изобразительном искусстве**. Базовый прием, на котором зиждился эмблематический жанр, – аллегория. Визуальная аллегория, не сопровождающаяся текстом, нередко трудна для интерпретации, – и это относится не только к далеким эпохам Средневековья и Ренессанса, но и к близкому нам началу XX столетия. Созданные в это время аллегорические барельефы в атриуме Аудиторного корпуса Московских Высших Женских курсов (ныне МПГУ) отнюдь не прозрачны по смыслу и требуют толкования, которое и

предпринимают А. В. Святославский и Н. А. Шалоткина (МПУ). Согласно их гипотезе, барельефы не иллюстрируют конкретные мифологические сюжеты, но используют элементы античной мифологии и средства античной художественной стилистики для создания аллегорий, выполняющих функцию «назидания учащихся» средствами пластического искусства.

В завершающей монографию главе А. В. Маркова (РГГУ – МГУ) речь идет не о конкретном эмблематическом образе (или образах), но об общекультурном образе самой эмблематики как таковой. Этот образ персонафицирован. Он, по мнению автора, сконцентрирован в фигуре Рафаэля – художника, творившего до рождения книжной эмблематики, но парадоксальным образом ставшего «образцом эмблематического живописца», своего рода символическим средоточием эмблематики (такое понимание Рафаэля демонстрируется автором на примере стихотворения О. Э. Мандельштама и романов Донны Тартт и Александра Ильянена). Рафаэль не создавал эмблем – но в широкой культурной перспективе его образы «превращаются в эмблемы, работающие не только с культурными смыслами, но и с опытами пространства и времени, повседневности и возвышенной жизни».

Завершая обзор нашей монографии, процитируем еще раз А. В. Маркова: «...эмблематика оказывается единственным способом справиться с экзистенциальным давлением времени и пространства». Быть может, и в самом деле, не только образы и смыслы культуры, но и само бытие, время и пространство в конечном итоге перерабатываются в эмблему как в недвижную руину – если воспользоваться проведенной Вальтером Беньямином аналогией между аллегорией и руиной: «аллегория в области мысли то же, что руины — в области вещей». Остается лишь напомнить тайный акростих из последнего стихотворения Державина: «Руина. Чти!»

В России впервые издана коллективная монография, посвященная эмблеме. В ее основе – доклады, которые прозвучали на круглом столе «Эмблематика в европейской культуре» (РГГУ, 4 апреля 2015 г.), организованном гуманитарным клубом «Intrada» совместно с ИФИ РГГУ и ИМЛИ РАН. Это означает, что в России изучение эмблематики перестает быть делом отдельных ученых, но складывается в целое научное направление. Хочется верить, что у российской эмблематологии большое будущее.

А. Е. Махов

Иберийские «инвенции»:
 слова и вещи
 в пограничье изобретений и традиций

Иберийские «инвенции» (исп.: *invención / invinción / inbencción*; порт.: *invenção / envenção*) – относятся к сфере практически забытых старинных жанровых форм, значение которых заново определяется в современных научных реконструкциях. «Новое открытие» инвенций, интенсивно развивающееся со второй половины XX в., соотносится как с общей динамикой систематизации культурного (литературного) процесса XIV – XVI вв., так и со все более детальным комплексным анализом жанрового взаимодействия в самых разнообразных текстах эпохи – поэтических антологиях (т.н. «Песенниках» – исп. «*Cancioneros*» / порт. «*Cancioneiros*»), романах, трактатах, в диалогической и документальной прозе. Жанровые контуры инвенций вычерчивались и вычерчиваются в дополнительности историко-филологических и культурно-антропологических исследований, и вопросов вокруг этой жанровой формы возникает гораздо больше, чем однозначных ответов. Сомнению не подвергается только то, что этот «малый жанр» играл когда-то совершенно выдающуюся роль...

Жанр этот занимал особое место иберийской праздничной культуре начала XV – XVI вв., бытуя в самых различных праздничных действиях наряду с иными малыми жанровыми формами: танцами, песнями, вильяंसико, момами. Но возник он (судя по всему) в придворной (аристократической, элитарной) среде и изначально был связан с феноменом т.н. «рыцарских праздников» (*fiestas caballerescas*). Сопутствуя важнейшим событиям придворной жизни (интронизациям, коронациям, свадьбам, крестинам и т.п.), «рыцарские праздники» являли собой многочастные театрализованные действия, совершавшиеся на городских площадях, в пригородах или же «в чистом поле»¹. Главным событием таких праздников был турнир – состязание «рыцарей»-придворных. Участники состязания появлялись на «сцене» турнира (несмотря на общий театрализованный дух, схватка бывала по-настоящему жестокой и приводила, подчас, к серьезным травмам) в полном облачении; лицо участника, как правило, скрывалось забралом, а все прихотливо изукрашенные детали его одеяния соответствовали установлениям рыцарского кодекса. На гребне рыцарского шлема, на плаще, щите, как и на иных деталях облачения, являли себя (в виде скульптур или барельефов, чеканки или вышивки) чудесные и настоящие растения и животные, различные механизмы, аллегорические сцены «ада» и «рая» или же сцены придворного быта. По-

рой выход на праздничное ристалище оформлялся в небольшое представление: рыцаря сопровождала свита, изображавшая неких символических или аллегорических персонажей. Появлению рыцаря часто сопутствовал и стихотворный текст, который, в свою очередь, мог произноситься или же изображаться на штандарте, плаще, щите героя; слова могли быть написанными, а могли быть вышитыми на ткани, вытисненными на коже или выгравированными на металле.

Вот как, например, описывается один из выходов рыцарей на турнир в романе «Тирант Белый» (1490) каталонца Жуанота де Мартуреля:

«И явился на турнир один рыцарь, родич Императора, по прозванию Большой Барон. Он ехал, готовый к поединку (molt bé en orde), а на крупе его лошади стояла девица, опираясь на его плечи руками, голова же ее возвышалась над его шлемом, так что лицо ее хорошо было видно всем. Она держала щит, на котором золотыми буквами было написано:

“Взгляни, влюбленный на девицу эту –

Зря совершенней станешь ты искать по свету”.

А еще прежде явился другой рыцарь. Он тоже вез девицу, держа ее на плечах, подобно святому Христофору, перенесшему на плечах Христа. На его доспехах и на наглавии лошади имелась надпись, которая гласила следующее, ибо его девица звалась Лионор (E portava en los paraments e en lo cap del caval un escrit qui dezia, per ço com sa enamorada havia nom Leonor):

“Влюбленный, окажи ей честь –

Ее прекрасней в целом мире несть

(Enamorats, feu-li honor,
puix de totes és la millor)»².

А, например, в романе Фернандо Басурто «Дон Флориндо» (1530) невероятное разнообразие рыцарского убранства оказывается предметом специальной описи, – многостраничного каталога, в своей статике явно обладающего для автора и для возможных читателей романа не меньшим смыслом, чем динамика описываемых в романе приключений – авантюры:

«И вынес (некий рыцарь) на щите, королем ему дарованном, закрепленный на одной из башен замка бриллиант, что подобно солнцу сиял и великую цену и ценность являл, надпись же (к Богородице обращенная) говорила: “Нет истины такой ясности / Что так нас может озарить, / Как та, что по сути своей бесподобна”. <...> Александр Великий <...> нес в виде девиза богатый источник из золота с дамой, что пила из него, и со словами, что говорили: “Она единственной была, что заслужила / быть к нему столь близкой / Благодатью же своей того достигла, / Что опечаленные из него и чрез нее испить смогли”. <...> Оружие же его покрывала накидка великой ценности из голубого шелка с парчовыми³ лентами, усеянными драгоценными камнями, и с изображением оливковой рощи, ибо был он влюблен в даму, что звалась Олива Монте. А поскольку был он мучим ревно-

стью, явил он на лентах слова, что говорили: “В цвете этих (лент) / Станут зримы мои желанья и тревоги / Подобные тем, что воспевают Иеремия / На горе Фаворе / А мне сопутствующие до моих последних дней”»⁴.

По всей видимости, именно такого рода сочетания стихотворного (словесного) и визуального (изобразительного, зрелищного, театрализованного) «рядов» и именовалось «инвенциями». Стихи и образы, дополняя друг друга, «обустраивали» выход рыцарей на праздничные турниры, а затем эти праздничные «инвенции», весьма скрупулезно фиксируясь, переносились из праздничной реальности в тексты: и в документы (в хроники праздников), и в вымыслы.

Считается, что к моменту возникновения «Тиранта Белого» праздничные инвенции уже обладали некоторой книжной историей, а значит и историей взаимодействия с иными, собственно литературными, жанрами, хотя по сей день точной датировки и единственно верного источника такого взаимодействия нет⁵. Так или иначе, но пример инвенций на испанском языке можно найти уже в «Трактате о любви Арнальдо и Лусенды» («Tractado de amores de Arnalte y Lucenda», ок. 1483–1485 гг.)⁶ и в романе «Темница Любви» («Cárcel de Amor», 1492)⁷ Диего де Сан Педро, в анонимном рыцарском (сентиментально-авантюрном) романе «Дон Полиндо» (1526) и в цитированной выше книге «Дон Флориндо» («Don Florindo», 1530) Фернандо Басурто⁸. В середине XVI в. инвенции включаются в иберийскую диалогическую прозу, встречаясь, в частности, в книге «Состязания и Хроники» («Batallas y Quinquagenas», 1550) Гонсало Фернандеса де Овьедо и Вальдеса (1478–1557) – знаменитого «главного хрониста» Нового Света, автора «Краткой естественной истории Индий» (1526) и «Всеобщей и естественной истории Индий, островов и материка моря-океана» (1535–1551)⁹. Вводятся инвенции и в состав собираемых с начала XVI в. иберийских песенников¹⁰. Наиболее полно они были представлены в испанском «Всеобщем песеннике» (Cancionero general, 1511) Эрнана дель Кастильо (в разделе «Инвенции и слова / письмена состязующихся» – «Invençiones y letras de justadores»; и в португальский «Всеобщий песенник» (Cancioneiro geral, 1516) Гарсиа де Резенде также был включен «инвенционный» раздел, с пометой, что собранные в нем примеры (de letras e cimeiras или de ditos e envenções) были впервые представлены на турнире в городе Эвора в 1494 г.

Примечательно, кстати, что уже в конце XV в. предпринимается попытка первичной формализации собственно поэтической части инвенций. Испанский поэт и музыкант Хуан дель Энсина (1468–1529) в «Искусстве испанской поэзии» (1496)¹¹ стремится проявить некую норму «слов инвенций» / «изобретательных словес» или «изобретательных письмен» (letras de invención), установить своего рода технический канон их создания, определяя возможную и допустимую систему рифм и ограничивая объем стихотворений. По мнению Энсины, «слова» должны уместиться в две – максимум – в три строки (хотя на практике поэтическая часть инвенций к этому времени могла представлять и в виде четверостиший и пятистиший). Энсина вписывает letras de invención и в общую систему-иерархию стихосложения, где соответствующие тексты, наряду с mote и вильянсико, оказываются отнесенными к «arte real», отделяемого автором поэтики от «arte maуor». В понимании Энсины именно сферы arte real и

arte mayor суть сферы жанров (generos) как таковых, различие жанров коренится в размере (mensura): восьмисложном для arte real, двенадцатисложном для arte mayor. Будучи воссозданной в отдельных стихотворениях, идеальная соразмерность жанра конкретизируется, т.е. собственно *воплощается*, приобретает качество возникшей, сделанной вещи. «Letras de invención» фигурируют как раз в ряду таких поэтически воплощенных «вещей» (cosas).

В случае «letras de invención» такая (напоминающая о неоплатонизме) «вещность», пожалуй, насыщалась особыми смыслами. Просто в силу явственного взаимодействия вещей и слов (овеществленных образов и стихов) в той целостности этой жанровой формы, которая проявлялась во время рыцарских праздников. Факт поэтологической формализации стихотворной части инвенций опосредованно свидетельствует о значении этой жанровой формы в поэтическом контексте того времени. Но значительно более весомым подтверждением особой роли инвенций может служить то место, которое они занимают в композиции «Всеобщего песенника» Эрнана дель Кастильо. В девятичастной структуре поэтической антологии, в ее «тщательно продуманном порядке» (так пишет Э. дель Кастильо в прологе к графу де Олива) инвенциям отведено пятое – центральное или срединное место¹². Вспомним: начало, середина и конец, по Аристотелю, суть неотъемлемые части целого (законченного действия), а середина, согласно одной из дефиниций Аристотеля, «то, что и само за чем-то следует, и за ним что-то следует». В целостности Всеобщего песенника начало сугубо духовно и высоко этически (это «творения набожные и нравоучительные» – *obras de devoción y moral*), конец – глумлив и едок («вызывающие шутки и насмешки» – *burlas provocantes y risa*). А между началом и концом, верхом и низом, в динамичной пограничности середины располагаются инвенции¹³.

Рыцарский поединок преображался в «Песеннике» Э. де Кастильо в собственно поэтическое состязание, а открывался раздел инвенций словами монарха, короля Фернандо Католического: «Sacó el rey nuestro señor una red de cárcel, y dezía la letra: / Qualquier prisión y dolor / que se sufra es justa cosa, pues se sufre por amor / de la mayor y mejor / del mundo y la más hermosa (Явил Король, наш Господин, тюремную решетку, а слова говорили: Всякие плен и боль / претерпеваемые – справедливы /, поелику страдают и от любви, / что главнее и лучше / и прекраснее всего в мире)». В королевской инвенции не только обыгрывались традиционные мотивы «жизни – плена», «жизни – темницы», «темницы – плена любви» (Любови, во всей многомысленности куртуазно-неоплатонического понимания), но и воплощалась идея начала турнира, заложенная в созвучии и родственности женского рода прилагательного justa (справедливая) и существительного justa (турнир, состязание; в том числе литературное состязание)¹⁴. За словами короля-стихотворца следовал комментарий судьи. В этом качестве в «Песеннике» фигурировал Педро де Картахена: «Dize Cartagena / sobresta: / La red de la cárcel / de nuestro señor el rey / bien parece darnos ley / su sentencia verdadera (Говорит Картахена / о высказанном: Тюремная решетка, / нашего господина короля / преподносит нам славный урок, / речь его истинна)»¹⁵. Оценивающий голос судьи вписывался во взаимодействие текстов и комментариев, игравшего весьма существенную роль в структуре инвенций. Слова в инвенциях комментировали визуальный ряд, судья комментировал соответствие слов визуальному

ряду и, заново проявляя символические смыслы показываемых «вещей», указывал на соответствие вновь произносимых слов общеизвестным (в т.ч. куртуазным) формулам, сравнениям, метафорам. Инвенции «Всеобщего песенника» были по большей части посвящены вариациям на темы поэзии и любви, рыцарского служения, чести, долга, представляя в сжатом виде весь набор мотивов куртуазного «канона», решаемых подчас более чем прихотливо: «Don Jorge Manrique sacó por cimera una añoria con sus alcaduces llenos, y dixo: / Aquestos y mis enojos / tienen esta condición: / que suben del corazón / las lágrimas a los ojos (Дон Хорхе Манрике явил на гребне шлема водокачку с полными бадьями и сказал: Сии и горести мои / сходствуют по свойству: / поднимают от сердца / слезы к глазам)». Сходство по свойству (condición) работы техники и «работы» любовного переживания проговаривается в стихе при одновременной (как будто «неожиданной») «находке» их сходства-сродства по созвучию слов «тоска» (añgo, añoganza) и «водокачка» (añoria, совр. – noria)¹⁶. А возникающее сходство особым образом – насмешливо, серьезно и как будто неожиданно, вдруг – соединяло куртуазный «верх» и бытовой «низ», обустроивая, со своей стороны, то самое срединное пространство, внутри которого осуществлял себя жанр инвенций...

Транспозиция турнирных инвенций в Песенники и в романное, диалогическое и т.д. повествование (строившееся, напомним, как правило, как повествование прозиметрическое) в какой-то мере нейтрализовала и обедняла заложенный в турнирных инвенциях потенциал метаграфематики (особенно, если слова были вышиты, выгравированы, вытиснены на облачении участника турнира)¹⁷, а место реального визуального ряда неизбежно занимала дескрипция, прагматически и функционально в какой-то мере подобная эмблематической дескрипции¹⁸. «Новое открытие» инвенций в принципе не может не соотноситься с интенсивными исследованиями в области эмблематики, как и с научным интересом к иным традиционным вербально-визуальным формам, представленным в т.ч. в так называемой «культуре девизов», воспринимаемой и в своей специфике, и в контексте протоэмблематики (в контексте классификации различных «эмблематических структур»)¹⁹. Впрочем, поначалу в этом новом открытии все же первенствовало слово: М. Менендес-и-Пелайо упомянул «letras de invención» еще в 1875 г., обратившись к систематизации кастильского стихосложения; но только упомянул – в общем списке «малых форм», сформированном при перечтении «Поэтики» Энсины. А в 1911 г. Менендес-и-Пелайо в своей «Антологии» кастильской лирики обрели инвенции (вместе с иными малыми жанрами «Песенников») вполне презрительным определением «тривиально-пошлых галантностей (triviales e insulsas galanterías)»²⁰.

Дальнейшее освоение инвенций в XX столетии развивалось от видения в этом жанре незначительного курьеза, ушедшего в прошлое, а потому специального анализа не заслуживающего, к выделению особого статуса и особой функционально-смысловой нагруженности инвенций в контексте придворной, рыцарской, городской, наконец, культуры. В 1958 г. А. Родригес Моньяно, предваряя факсимильное переиздание «Всеобщего песенника» Эрнана дель Кастильо, ограничивает свое внимание к соответствующему разделу следующим замечанием: «Засим с инвенциями и словами участников турниров (letras de justadores) приходят много-

численные застарелые изыски (*ingeniosidades añejas*), мало привлекательные для современного вкуса»²¹. Но в конце 1940-х гг. инвенции заинтересованно упоминает П. Ле Жентиль, усмотревший в них специфический пример амплификации – развертывания краткого изречения девиза в стихотворение²². А в 1966 г. инвенции становятся объектом развернутого исследования Фр. Рико, выявляющего едва ли не уникальную пограничность жанра в системе декоративно-прикладных и собственно свободных искусств конца XV – начала XVI вв.

Объединяя «художников, ювелиров, скульпторов, музыкантов, поэтов» в стремлении насытить и «усладить все чувства утонченной аристократии», Рико настаивал на принципиальной потребности «в интеграции искусств», характерной для эпохи позднего Средневековья Ренессанса и не реализующейся «ни в ‘иллюстрированной поэзии’, ни в ‘говорящих образах’, но в гармоничных ансамблях визуального *тела* (*devisa*) и литературной *души* (*моте*, *надписи*), среди которых триумфально выделялись *инвенции* или *эмпрезы* состояющихся рыцарей» (*armonicas conjunciones de cuerpo visual [devisa] y alma literaria [mote, letra] descollaban triunfales las invenciones o empresas de los caballeros contendientes*)» (курсив Ф.Рико, – М.Н.)²³. Рико обозначал суть инвенций в метафорической «терминологии», введенной Паоло Джовио в трактате «Диалог о девизах военных и любовных» (1555)²⁴, не только исследуя особенности проявления искомого флорентийским теоретиком «правильности» соотношения образного и словесного компонентов в инвенциях, но проявляя контуры возможного влияния испанских инвенций (в качестве некоего идеала) на построения Джовио. С другой стороны, Рико обращал внимание на специфическую встроенность этой жанровой формы в долговременную европейскую поэтическую традицию, связывая возникающие в инвенциях техники обработки слова, специфику «инвенционного» поэтического остроумия (*agudeza*) как с самыми различными источниками (от поэзии трубадуров и галисийско-португальской лирики до петраркизма и т.д.), так и с особенностями многосмысленного многоязычия, характерного для периода перехода европейского стиха от латыни к народным языкам²⁵.

Идея пограничности, центральная в концепции Ф.Рико, сопутствовала последующему изучению инвенций и определению их места в заново выстраивающейся системе поэтических и прозиметрических жанров и жанровых форм XV – XVI столетий²⁶. В настоящее время инвенции неизменно фигурируют во всех (частных и общих) исследованиях средневековой, ренессансной, барочной иберийской литературы, сопоставляясь с афористичным *моте*, с аллегорией, загадкой и, естественно, с визуально-вербальными жанровыми формами (с девизами / *empresas* / эмблемами), в т.ч. в связи с проблемой систематизации собственно иберийской геральдической и эмблематической традиции²⁷. Но вот в чем дело: на фоне все более углубленного изучения инвенций начали проявляться характерные терминологические противоречия. С конца прошлого века некоторый ореол неопределенности сформировался вокруг самого жанрового наименования, поставив под вопрос ту самую гармонию «тела» и «души», на которой настаивал Ф. Рико: визуально-вербальную комбинаторную доминанту последовательно усматривают в инвенциях далеко не все исследователи²⁸.

Расхождения в трактовках, впрочем, вполне исторически обоснованы. Судя по всему, более чем многосмысленное слово «*invención*»

(*invención, inbención...*) в контексте иберийских «рыцарских праздников», как и в контексте иберийской культуры девизов, ассоциировалось и с визуально-вербальной целостностью, и только со словесным рядом, и только с рядом визуальным (с изобразительным компонентом «девиза», – исп. «*devisa, empresa*»).

Чисто словесный смысл инвенций проговаривался, например, в одном примечательном рассуждении «о поэзии» в трактате «Темница любви»: «...Те, что музицируют и поют, столь усердствуют в своем мастерстве, что возвышаются до наибольшего совершенства, достижи-мого в сей благодетели; трубадуры же столько науки полагают в то, о чем слагают стихи (*en lo que troban*), что хорошо сказанное заставляют показываться наилучшим, а в разнообразии они стремятся быть столь утонченными, что то, что по существу чувствуют в сердце своем, пере-кладывают в новом галантном стиле в песню или в инвенцию или же в коплу, которую хотят создать»²⁹. А чисто «вещественное» понимание «инвенций» – «*invenciones*» было, в свою очередь, прописано (хотя и с некоторыми двусмысленностями) как раз в связи с первыми в Испании разъяснениями сути эмблематики, которыми Хуан де Ороско-и-Коваррубиас предварял свои «Моральные эмблемы» (1589), – первую в испанской (иберийской) традиции книгу эмблем. Обращаясь к правилам создания девизов (*empresas*) автор указывал: «Первое правило состоит в том, что-бы [в девизе] соблюдена была точная пропорция тела и души: понимая под телом инвенцию, а под душой – моте. Но поскольку о сем предмете высказываются разные мнения, надобно предупредить, что иногда то, что именуем мы душой и что притязает на дарование нам понимания, заклю-чено в фигуре и помогает пониманию моте; иногда же [душа] заключена в моте и помогает фигуре»³⁰.

Но тексты свидетельствуют и об особенном внимании к *изготовле-нию* «инвенций» в качестве особенных – праздничных – вещей. Во всяком случае, к этому «процессу» привлекает внимание анонимный автор рома-на о «Доне Полидо»: «И так как каждый [из рыцарей] затребовать изво-лил инвенций, которые должен был явить (*sacar*) на этот турнир, все цеха погрузились в создание сих произведений, да к тому же с таким шумом, что казалось, что весь мир вот-вот низвергнется»³¹. В этом фрагменте, кстати, возникает отсылка к повторяющейся во множестве текстов (вос-создающих рыцарские праздники) формуле, где слово «*invención*» часто замещается словом «*devisa*»: некто «*явил / извлек* в качестве инвенции / девиза (*sacó por invención / devisa*) <...> и *надпись говорила* (*e la letra [que] dizia*) <...>»³². Такого рода вариативность вполне отчетливо указывает соотношенность: «*invención*» с идеей «девиза», в своей *словесно-веще-ственной двусоставности* способного представить и идентифицировать участника турнира или представить понимание участником основной темы турнира. Но вот в чем дело: данная формула применялась к самым разным праздничным атрибутам рыцарей-придворных, сочетающим некий образ со словами (среди таковых упоминаются наголовники шлемов – *cimeras*, щиты – *escudos* и т.д.), а единство всех этих образно-словесных конструкций, как и их «изготовление», а затем и «извлечение» / «явле-ние» во время праздников также соотносилось с идеей «девиза» и, соответ-ственно обозначалось с помощью слова «*invención*», в таких случаях явно употреблявшегося в качестве некоего общего понятия (именно в таком качестве «инвенции» фигурируют, в частности, в заголовках разде-

лов испанских и португальских «Песенников»³³.

Но при этом необходимо иметь в виду, что содержательно в инвенциях явно проявлялась особая подвижность, как бы размыкавшая те стилиевые и социальные границы, в которых как будто самоопределялись собственно придворные девизы³⁴. Инвенции подчас не отличались ни сдержанностью, ни благородством, ни щепетильностью, ни изысканностью, но в полной мере соответствовали духу праздничной (близкой к карнавальной) гротескной телесности³⁵. С другой стороны, инвенции явно были готовы вовлечь в свой мир все связанное с идеей приключения (авантюры), принципиально (именно на уровне идеи) указывающего на нерушимую связь «поисков» и «находок», но способного гротескно сблизить рыцарскую авантюру и авантюризм пикаро, действительно изображаемого в инвенциях. Этот авантюрный дух, дополнявший высокую одухотворенность поклонения Богу, королю, даме явно ощущался современниками: не случайно в знаменитой «Селестине» (1499) Фернандо де Рохаса плутовка-сводница, соблазнительно призывая к участию в праздничных забавах, поминала инвенции: «Пойдем туда, вернемся обратно, пусть шествует музыка, а мы прорисуем моте, споем песни, в инвенциях посостязаемся. Что явим мы на шлеме, а что в надписи?»³⁶

В речах Селестины обнаруживается, на наш взгляд, множество примечательных деталей, связанных с динамикой взаимодействия слов и образов («души» и «тела?»), сокровенного и явного: очень важно, что слова (стихотворные строки – моте) являются здесь предметом изображения (собственно – прорисовывания: *pintemos los motes*), но не менее важно, что слово записанное (изображенное) сменяется здесь словом устным (звучащим, поющимся: *cantemos canciones*), а при этом здесь еще и как бы выстраивается – в праздничном шествии – череда искусств и жанров. В самом деле, здесь ведь упоминаются и музыка (*ande la música*), и живопись (*pintemos los motes*), и пение (*cantemos canciones*); а слова «моте» и «песни» здесь явно отсылают к соответствующим жанровым формам. Замыкается же этот условный «каталог» искусств и жанров словосочетанием «в инвенциях посостязаемся», риторико-стилистическому выделению которого вне всякого сомнения способствует инверсия. Эта «фигура речи» самой своей заметностью как бы намекает на возможное восприятие фрагмента (всего текста трагикомедии?) с точки зрения театрализованно-праздничного присутствия в нем тропов и фигур или же указывает на потаенное присутствие здесь риторики и диалектики – тех искусств, знаком которых является слово «*invención*» – *inventio*³⁷.

Но может быть, все дискурсивные смещения направлены в этом фрагменте к самому слову «*invención*», выступающему и в качестве жанрового наименования, и в качестве риторико-диалектического термина, и в качестве предельно универсального понятия, описывающего всю сферу жанров и искусств как сферу изобретений³⁸? А потенциальное развертывание потенциальных смыслов слова «*invención*» как бы подразумевает, в свою очередь, перебор целого ряда риторических фигур (от литоты-умаления до гиперболы, от амплификации до конденсации и т.д.), а также концентрацию на мотивах движения-хождения и состязательности, явно присутствующих в этом фрагменте³⁹, как и на потаенных мотивах воображения и памяти? Оба мотива – воображения и памяти – здесь действительно можно найти, – они как бы свернуты (загаданы) в итожащих фрагмент субстантивах: наголовник шлема («*сimeta*») и «надпись» («*буква*»

– «letra»), а сопутствующий именам глагол (sacaremos), обозначает путь – метод работы со смыслами: смысл далеко не всегда предстает воплощенным (изображенным, до конца овеществленным), но подлежит добытию, извлечению изнутри наружу, проявлению (исп. sacar – извлекать, вынимать, вытаскивать, вывозить, выяснять, разведывать, выжимать, выкупать и т.д.).

Это тот самый глагол, который входил в формулу представления инвенций / девизов на турнирах, как указывалось выше, именно этим глаголом предварялось представление изображений (в т.ч. на наголовниках шлемов) и представление всевозможных надписей. В «Селестине» ни надпись (слово), ни изображение (на наголовнике) не описываются, но являются предметом вопрошания, они как бы еще располагаются в области замыслов, а их воплощение – материализация, овеществление – принадлежит плану будущего (ср. в этом контексте мотив «овеществления» поэтических жанровых форм у Энесины; упоминавшийся в связи с романом «Дон Полидо» мотив «изготовления инвенций»). В отсутствии изображений и стихов, но в присутствии мерцающего замысла, слова «cimerга» и «letra» сами как бы наделяются ореолом вопросительности и загадочности, начинают требовать проявления – припоминания (sacar) собственных возможных символических внутренних смыслов. А такое (неоплатоническое) припоминание неминуемо установит родство «cimerга» с воображением, причем вполне материализованном – в фигуре «чудовищной» Химеры (этимологически: cimera > chimaera), той самой Химеры, которая была непосредственно связана (в платоновской традиции) с динамикой создания «внутреннего человека» (с процессом самоидентификации?), с бесконечными метаморфозами духовного и телесного и, естественно, с идеей комбинаторики – сочетания частей в подвижной целостности⁴⁰. А слово «letra», также являясь одним из возможных знаков ars combinatoria, в свою очередь, опосредованно соотносится со сферой изобретений, с идеей памяти, и, наконец, с идеей извлечения и выбора смыслов⁴¹. В самом деле: испанское слово «letra» (> лат. littera), как, впрочем, и слова leer – читать, lector – читатель, lectura – чтение, как и слова elegir – выбирать, escoger – выбирать, как и слово diálogo – диалог, возводимы к одному праиндоевропейскому корню *-leg, который вполне может быть причислен к неким сущностным корням («первоглаголам», по Гете). Именно к этому корню (если, конечно, верить этимологическим гипотезам), восходит и Логос, и inteligentia (как специфическая смыслоразличительная способность), с одной стороны, и, с другой стороны, множество слов (множества укорененных в латыни европейских языков) связанных с идеей урожая и его сбора...

Итак, нам представляется, что обозначенная выше дополнительность значений, сопологающая слова и вещи под именем «invención», жанровая разомкнутость инвенций, выделенное место жанра в структуре различных текстов (ср. серединное место во «Всеобщем песеннике») были изначально обусловлены принципиальной соотносительностью наименования жанровой формы инвенций с потенциальной *многомерностью* концептосферы слова invención / inventio – изобретение⁴². А значит и с обнаруживаемом в смыслах слова inventio (как и в смыслах inventum, inventor, invenire и т.д. – целого «гнезда слов», восходящих к индо-европейскому корню -g^wep и реализовавших свою историческую судьбу в системе

морфосемантических модификаций, обусловленных префиксом «in-», укоренившихся в латыни, а затем в самых разных европейских языках⁴³) – одного из «ключевых слов» европейского сознания – парадоксального единства вымысла и реальности, подразумеваемой взаимосвязности находки, обретения, изобретения, открытия, способной выводить и к логике (к предельному рационализму), и к мистике (к интуиции); к неуловимому сопряжению процессуальной динамики мысли (творчества) со статикой итогов – результатами, возникающими при материализации замыслов.

Мотив изобретательности, напомним, был весьма отчетливо вписан в итоги развития поэтики трубадуров, служившей одним из ориентиров становления жанровой формы инвенций. Не случайно, по-своему итоговая *Declaratio*, созданная в конце XIII в. в Кастилии «последним трубадуром» Гираутом Рикьером для Альфонса X Мудрого (или в соавторстве с самим монархом), гласила: «В соответствии со значением латинского слова, для того, кто его понимает <...> все трубадуры называются изобретателями (*Segon proprietat / de lati, qui l'entent <...> / son inventores / dig tug li trobador*)»⁴⁴. Позднейшие реконструкции и комментарии ограничили понимание слова *inventor* в этом изречении сугубо риторическим контекстом, акцентируя внимание на процессе «нахождения» слов⁴⁵. Но исчерпывает ли этот контекст понимание *inventio* трубадурами? Или же средневековое изобретение (в т.ч. поэтическое), как и фигура изобретателя (в т.ч. поэта-изобретателя), одновременно отсылает и к риторике, и к диалектике, подразумевает какие-то дополнительные смыслы, – соотносится как с общей парадигмой «изобретения искусств», так и с существенным для этой парадигмы вниманием к аналитико-синтетической дополненности (метаморфности, взаимодействию) части и целого, закрепляемой в т.ч. в принципах *ars inveniendi / ars combinatoria*.

Заметим, впрочем, что само понятие *inventio*, постоянно функционирующее в рассуждениях о происхождении наук, искусств, вещей и знаков, Средневековье (да и Ренессанс) принимает далеко не безоговорочно. И понятия *inventor*, *invenire* (как и иные понятия, связанные с идеей изобретения, изобретательности) выступают во всей неразрешимой противоречивости своих возможных – парадоксальных, подчас сомнительных – смыслов. Еще в Ветхом Завете было укоренено сущностное различие неправедных открытий-изобретений каинитов и богоугодного изобретательства Сифа и его потомства, но история изобретений чаще всего из мира библейского уводила в языческий мир и большинство имен легендарных изобретателей приходило из языческого мира, а если и из библейского, то (как на грех!) вовсе не из сонма праведников. «Термин *inventio* у Исидора имеет несколько отрицательный смысл: “измышлять нечто новое, противоестественное”. Этим же термином он обозначает появление зла в мире. “Зло не сотворено дьяволом, но изобретено, поэтому зло есть ничто”», – пишет, комментируя Исидора Севильского, Л.А. Харитонов⁴⁶. В свою очередь А.Е. Махов, рассматривая формулу «изобретатель зла» как один из средневековых топосов, утверждает, что «два понятия *creator* (творец) и *inventor* (изобретатель) – разводят Бога и дьявола: *creator* – Бог, но никак не дьявол, *inventor* – только дьявол, но никак не Бог»⁴⁷. Эта демоническая тень, действительно, сопутствовала появлению множества технических изобретений Средневековья и Нового времени (будь то артиллерия, книгопечатание, телескоп...), а «человек изобретающий» постоянно (при необходимости) уличался в связях с темными силами.

Но мы все же позволим усомниться в полной справедливости тезиса А.Е.Махова: на наш взгляд, «изобретение» – *inventio* для средневекового сознания все же не так однозначно и прямолинейно соотносится с идеей зла и с дьявольскими происками, но концентрирует в себе особые ракурсы средневекового дуализма: понимания всей сферы искусств как некоего пограничья смыслов, способных не только низвергнуться во зло (не потому ли изготовление инвенций в романе «Дон Полидо» грозит полным низвержением мира, а в «Селестине» об инвенциях рассуждает плутовка-сводня?), но и подняться ко благу⁴⁸. И вот что важно: средневековые тексты не только повествуют (закрепляют в памяти вести?) о легендарных изобретателях прошлого, изобретательность снова и снова действительно являет себя в актуальной средневековой «современности»: и в поэзии трубадуров, и в изобретательной жанровой форме инвенций.

Инвенции кажутся замысловатой игрой, заумным розыгрышем, исполняемым на сцене ненастоящего – театрализованного – турнира. Но за кажимостью (вполне в соответствии с наименованием жанра) скрывались парадоксальные сочетания (изобретательные комбинации) серьезности и насмешки, истины и лжи, плутовства, игры и священного творческого действия. Участник турнира в полном смысле выступал как носитель идеи творчества («изобретений» и «традиций» в их динамике?). Облачение, подразумевавшее скрытое забралом лицо, означивало анонимность; но слова и образы указывали на перипетии личной судьбы, а судьба эта, в свою очередь, требовала расшифровки. Такая потаенная индивидуальность глубинно соответствовала инвенционной логике, всякий раз указывающей на необходимость осмысления соотношений скрытого и явленного, на возможную взаимосвязь и взаимодействие идеального («архетипического»), и о вещественного, реального. Участник «инвенционного действия», облеченный оружием и словом, как бы восстанавливал мифопоэтическое, «этимологическое» родство *ars* у *armas*; он сочетал в себе рыцаря, придворного и поэта, сокровенного Мастера-творца и защитника сотворенного мира.

Утаивая за беззаботным плетением словес и образов высокие смыслы мирозидующего вымысла, инвенции участвовали в выявлении непререкаемой связности слов и вещей, искусств и ремесел. И визуальная, и поэтическая части представляли сжатую «энциклопедию» традиционной топики и традиционного символизма (в первую очередь – куртуазного, генетически связанного с неоплатонизмом). А в стихотворной части, кроме того, являло себя собрание традиционных поэтических техник обработки слова: слова представляли как пластичная материя, как вещи, подвергаемые соответствующей отделке. Воспроизведение этих техник в XV – XVI вв., как и бесконечное варьирование характерных для «куртуазного универсума» тем и мотивов (справедливости, любви, чести, долга, радости и т.д.), нанизывание привычных «ключевых слов», продолжающих восприниматься во всей их «семантической перенасыщенности»⁴⁹, может показаться архаизмом. Если не иметь в виду, что всякая новая – изобретательская – практика во времена бытования жанра, по всей видимости, постоянно мыслилась в соотнесенности с некоей изобретательской «архаикой». И суть не только в авторитете легендарных или реальных предшественников, а в обостренной потребности постоянного воспроизведения целостных смыслов мира.

Воспроизводство символических смыслов (воспроизводство тради-

ции?), являясь своего рода сверхцелью инвенционного жанрового замысла, основывалось на комбинаторно-аналитическом принципе (направлявшем к более чем важной идее «ars inveniendi»), к которому отсылала и общая форма репрезентации жанра (сочетание или комбинация визуального и словесного рядов), и методы обработки словесной материи, и особые способы «материализации» слов. Напомним, что стихи не только проговаривались, но подчас изображались: гравировались на щитах и лагах, вышивались на ткани плащей. Таким образом, изображенные слова как бы материально связывались с тем или иным ремеслом. И само письмо (сам акт письма) и поэзия как таковая как бы заново наглядно подключались к тому или иному ремеслу: кузнечному, ткаческому или кожевенному (в случае тиснения слов на коже) делу, становясь его частью. Инвенции напоминали о фигуре поэта-ремесленника (*artifex*), но в то же время напоминали и об изобретательском, демиургическом смысле всякого ремесла. Не случайно, изобретатель-демиург Прометей в естественном для эпохи аллегорическом обрамлении появлялся в самом начале «Поэтики» Энесины.

Вещи и слова в инвенциях изначально выступали в двойственности символических и мнемонических функций; говоря о мире «изобретений», они как бы заново означивали мир, уже обладающий неким искусственным ореолом. Слова и вещи (стихи и образы) в инвенциях соотносились и отождествлялись по своей принадлежности к сфере изобретений, а праздничная репрезентация жанра, в свою очередь, отсылала к «методу» изобретения, – проявления, извлечения, нахождения скрытых смыслов. Общее же сочетание наименования жанровой формы, компонентов жанровой формы и ее репрезентации являлось как специфическая рекурсивно-древовидная конструкция. Принцип рекурсии (воплощенный на уровне повтора имени *invención*) идеально соответствовал идее бесконечного самовоспроизводства смыслов, а «древовидность» (подразумеваемая подразделением изобретений на вещественные и словесные и т.д.) отсылала к характерным для эпохи формам репрезентации искусств и знаний. В литературном преображении праздничных инвенций предметный ряд трансформировался в дескрипцию, но в обязательном порядке подразумевавшую обратный перевод: визуализацию предметной составляющей (собственно – формы вещей) в воображении читателя, с одновременным припоминанием их символического смысла. Вполне возможно, что жанром предполагалась и воображаемая визуализация этого странного сочетания рекурсивных и древовидных структур...

* * *

Обращаясь к иберийским инвенциям в рамках коллективного труда, посвященного проблемам исследования эмблематики, автор данной статьи ставила перед собой задачу введения этой жанровой формы в контекст отечественного внимания к «эмблематическим структурам» в их историко-культурном разнообразии. Автор никоим образом не настаивает на однозначной правильности высказанных в статье суждений. Как отмечалось в самом начале нашего анализа, вопросов вокруг жанровой формы инвенций возникает гораздо больше, чем однозначных ответов. Не существует и однозначного решения проблемы процессуального воздействия турнирных инвенций на становление традиции иберийской книжной эмблематики. Дело в том, что ни первые иберийские эмблема-

тисты Хуан Ороско-и-Коваррубиас, Себастьян Ороско-и-Коваррубиас, ни многочисленные иберийские эмблематисты XVI – XVII вв. никоим образом не соотносят свои книги с праздничными инвенциями, хотя, как показывают новейшие исследования, авторы книг эмблем были знакомы и с поэзией песенников, и с прозиметрическими повествованиями, да и живая жизнь инвенций продолжалась вплоть до первых десятилетий XVII в. Можно, конечно, попытаться объяснить отсутствие отсылок к инвенциям принципиальным различием жанровых (и авторских) установок: игровой учительный пафос инвенций, как и принципиальная жанровая разомкнутость инвенций, существенно противоположны сугубо «моральному» проповедническому пафосу иберийской эмблематики. Может быть, свою роль играло и сомнительное наименование жанровой формы, а может быть, и все более критическое отношение к «рыцарской литературе»? Или же дух инвенций как-то (скрыто, неплановочно) в книжной (не только иберийской) эмблематике присутствует? Например, в фигуре мастера (*artifex*) в посвящении Альчиато – изобретателя жанра книжной эмблемы. Мы не будем насаживать предположения, оставив этот вопрос открытым для будущих исследований...

¹ *Andrés Díaz R. de*. Las fiestas de caballería en la Castilla de los Trastámara // En *la Castilla Medieval*. T. V. Madrid, 1986. P. 92. См. также приводимую в работе обширную библиографию по проблемам Иберийской праздничной культуры позднего Средневековья и Ренессанса.

² *Мартурель Жуанот, Марти Жуан де Галба*. Тирант Белый / Перевод П. Скобцева, М. Абрамовой, Г. Денисенко. М.: Ладомир, Наука, 2005. С. 346; Оригинал цитируется по изданию: *Martorell Joanot*. Tirant lo Blanc. V. II. Valencia: Institució valenciana d'estudis i investigació, 1991. P. 651–652. В оригинале непереводаемая игра смыслов и созвучий слов-паронимов: элементы словосочетания «ей честь – li honor», объединяясь, сходятся с именем дамы – «Леонор»; строка «Enamorats, feu-li honor» – «Влюбленный, окажи (сделай / создай – feu) ей честь (li honor)» может пониматься и как «Влюбленный, создай / воплоти Лионор», конденсируя в себе идею «поклонения» в одновременности чествования и воссоздания образа дамы.

³ Или – «с кожаными лентами с золотым или серебряным тиснением»; слово «brocado» может означать и парчу, и тисненую кожу.

⁴ Перевод иноязычного текста здесь и далее (если не указано иначе) принадлежит автору статьи. Фрагменты романа цитируются по Приложению к статье: *Del Río Nogueras, Alberto*. Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores // *Actas del III congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 3 a 6 de octubre de 1989) / М^a. Isabel Toro Pascua (ed.). Salamanca: Universidad-I, 1994. P. 317–318. В оригинале: «Otro sí llevaba en el escudo qu'el rey le dio un diamante fixado en una torre del castillo que así como el sol relumbrava, de gran precio y valor, con una letra (alusiva a la Virgen) que dizia: “No ay claridad verdadera / Que así nos puede alumbrar / Como es la qu'es sin par” <...> Magno Alexander <...> llevaba por devisa una rica fuente de oro con una dama que estava beviendo en alla [sic] con una letra que dezía: “Sola fue quien meresció / Hallarse tan junto a ella / Pues por su gracia alcançó / Que los tristes beban della” <...> Llevava por cubierta de las armas una ropeta de gran valor, de seda azul con vandas de brocado sembradas

de pedrería, con un monte de olivas porque era enamorado de una dama llamada Oliva Monte. Y siendo de celos penado por ella, sacó en las vandas una letra que decía: “En ellas por el color / Se verán las ansias mías, / Pues las canta Jeremías / En el monte de Tabor / En mis postrimeros días”». О смыслах / символизме упоминаемого в последнем фрагменте синего цвета в эпоху Средневековья см., напр.: Пастуро М. Синий. История цвета. М.: НЛЮ, 2015. С. 24-49.

⁵ Как нет и единого мнения о генезисе «инвенций»; высказывается предположение, что истоки жанра необходимо искать не в иберийской, а в итальянской традиции; такой точки зрения придерживается, в частности Р. Бельтран. См.: *Beltran, Rafael*. La noria con arcaduces (cimera de Jorge Manrique) y otras doce invenciones poéticas de «Tirant lo Blanc» // Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva. Sevilla, 2005. P. 135–152; Об инвенциях в «Тиранте Белом» см. также: *Beltran, Rafael*. «Tirant lo Blanc», novela realista y documental // Tirant. N 9. 2006; *Beltran, Rafael*. Invenciones poéticas en Tirant lo Blanc y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo // De la literatura caballeresca al Quijote / J. M. Cacho Bleuca (coord.). Zaragoza: Prensas Universitarias, 2007. P. 59-93.

⁶ *Andrés Díaz R. de*. Las fiestas de caballería en la Castilla de los Trastámara. Ed.cit. P. 92.

⁷ См., напр.: *Casas Rigall, Juan*. El mote y la invención en la estructura narrativa de Cárcel de Amor // Cancionero General, 2008, N 6. P. 33-61. ISSN: 1695-7733. URL: <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7569>

⁸ Как и во множестве иных книг рыцарской литературы XV – XVI вв. См., напр.: *Del Río Nogueras, Alberto*. Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores // Actas del III congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Ed.cit. P. 303–318. Ср. также анализ поэтических жанров в рыцарских романах со статистическим достоверным выделением количества инвенций: *Del Río Nogueras, Alberto*. La poesía en los libros de caballerías de la época del Emperador (1508-1556) // e-Spania [En ligne], 13 juin 2012 [mis en ligne le 23 juin 2012]. URL: <http://e-spania.revues.org/21208>; DOI: 10.4000/e-spania.21208. Дата обращения 04 мая 2016. Анализ инвенций в документальных хрониках см., напр.: *Gamba Corradine, Jimena*. Sobre la evolución de las letras caballerescas en los siglos XVI y XVII // *Olivar*, 2012. N 18. ISSN 1852-4478. URL: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar>

⁹ Высказывается мнение, что большая часть инвенций, включенных в «Состязания», принадлежит перу самого Фернандеса де Овьедо. – См.: *Del Río Nogueras, Alberto*. Diálogo e historia en las «Batallas y Quinquagenas» de Gonzalo Fernández de Oviedo // *Criticón*. N 52. 1991. P. 91–109.

¹⁰ О репрезентации инвенций в «Песенниках» см., в частн.: *Botta, Patrizia*. La rubricación cancioneril de las letras de justadores // Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva. V. I / Pedro M. Piñero Ramírez (ed.). Sevilla: Universidad, 2005. P. 173-192; *De Nigris, Carla*. Giochi verbali e nomi di donna nella invenciones // I Canzonieri di Lucrezia = Los cancioneros de Lucrecia. Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII (Ferrara, 7-9 ottobre 2002) / Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.). Padua: Unipress, 2005. P. 281-300; *Deyermond, Alan*. La micropoética de las invenciones // Poesía de Cancionero del siglo XV / Rafael Beltrán, J.L. Canet y Marta Haro (eds.). Valencia: Universidad, 2007. P. 267-288; а также библиографические ссылки, следующие далее в нашей статье.

¹¹ Отечественный анализ общей системы поэтики Энсины см. в: *Можсвава А.Б.* Испанская поэтика // Европейская поэтика от Античности до эпохи

Просвещения. Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной; INTRADA, 2010. С. 216–218.

¹² *Hernando Del Castillo*. Cancionero General. Madrid: Real Academia Española, 1958. P. 59. Ср.: «Que luego en el principio puse las cosas de devoción y moralidad (1), y continué a estas las cosas de amores (2), diferenciando las unas y las otras por los títulos y nombres de sus auctores. Y también puse juntas a una parte todas las canciones (3); los romances así mismo a otra (4); las invenciones y letras de justadores en otro capítulo (5); y tras estas las glosas de motes (6) y luego los villancicos (7) y después las preguntas (8). Y por quitar el fastío a los lectores que por ventura las muchas obras graves leídas arriba les causaron, puse a la fin las cosas de burlas provocantes a risa (9)».

¹³ Примечательно, что если сфера жанров в ее становлении (т.ч. в ее обусловленности идеей ритма) соотносится с платонизмом, то в качестве ставшего (в т.ч. тематически обусловленного) жанры вполне вписываются в классификационный потенциал аристотелизма.

¹⁴ Заметим, что испанские слова *justo* – справедливый, *justicia* – справедливость однозначно воплощают идею благого праведного (божественного) суда-судьбы и возводятся к праиндоевропейскому «первоглаголу» **ye* – связываемому со сферой священного, в т.ч. ритуальными здравницами Вед. См., напр.: *Dictionnaire des racines des langues européennes*. Paris, 1948. Апелляция к такой «справедливости» в самом начале «состязания» (в начале турнира и в начале раздела «Песенника») как бы неумовимо смещала время, обозначала путь погружения в «память культуры», исподволь наделяя дальнейшее представление инвенций ритуальным инициационным смыслом.

¹⁵ Реконструкция биографии П. де Картахены (как и многих других авторов Песенника) представляла собой отдельную проблему, исследованию которой посвящен целый ряд работ. См., в частности: *Avall-Arce J.B. Tres poetas del Cancionero General // Temas hispánicos medievales*. Madrid: Gredos, 1974. P. 280–315; *Rodado Ruiz A.M. Pedro de Cartagena. Poesía*. Cuenca, 2000. P. 13–27.

¹⁶ Судьбе инвенции Хорхе Манрике в «интертексте» культуры XVI–XVII вв. посвящен ряд специальных исследований. См.напр.: *Beltran, Rafael*. La noria con arcaduces (cámara de Jorge Manrique) y otras doce invenciones poéticas de «Tirant lo Blanc». Op. cit.; *Beltrán, Rafael*. «La noria» y Lágrimas de Celestina suben del corazón a los ojos: imágenes poéticas en la «memoria del buen tiempo» // *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin / Joseph Snow y Roger Wright* (ed.). Liverpool: Liverpool University Press, 2009. P. 159 – 169; об особенностях трансформаций этой инвенции, как и мотива «водокачки», в контексте эмблематики и культуры девизов и дополнительную библиографию см., напр.: *Casas Rigall, Juan*. Invenciones cancioneriles y tradición emblemática: de la sutileza cuatrocentista a la agudeza áurea // *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias / Rodrigo Cacho y Anne Holloway* (eds.). Woodbridge: Boydell & Brewer, 2013. P. 98 – 101. URL: https://www.academia.edu/4528381/Invenciones_cancioneriles_y_tradicion_emblematica_de_la_sutileza_cuatrocentista_a_la_agudeza_Aurea

¹⁷ Литературное преображение могло идти и по каналу устное – письменное (при изначально устной репрезентации стихотворного ряда); однако чаще всего на турнирах *letras de invención* все же представляли записанными.

¹⁸ О дескриптивной трансформации визуального ряда в сфере эмблематики см. в частности: *Infantes V*. La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas // *Literatura emblemática Hispánica. I Simposio Internacional, Univer-*

sidade da Coruña, 1996. P. 93–109.

¹⁹ Ср.: *Russell D.* Emblematic Structures in Renaissance French Culture. University of Toronto Press, 1995. См.: *Махов А.Е.* Феномен эмблемы (подступы к пониманию) // *Махов А.Е.* Эмблематика. Макрокосм. М.: Intrada, 2014. С. 6.

²⁰ *Menéndez Pelayo, Marcelino.* Antología de poetas líricos castellanos, T. VI. Madrid: Sucesores de Hernando, 1911. P. CCXCII– CCXCIII.

²¹ *Rodríguez Moñino A.* Introducción // *Hernando Del Castillo.* Cancionero General. Madrid: Real Academia Española, 1958. P. 18.

²² В определении П.Ле Жентилья – это «*petit genre poétique*». – См.: *Le Gentil, Pierre.* La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age. Rennes: Plihon, 1949/1953. V. I. P. 214–220; V. II P. 290 et seq.

²³ *Rico, Francisco.* Un penacho de penas: sobre tres invenciones del Cancionero General // *Romanistisches Jahrbuch*, 1966, N 17. P. 274.

²⁴ Анализ идей Паоло Джовио см. подробнее, напр.: в: *Махов А.Е.* Феномен эмблемы (подступы к пониманию). Цит. изд. С. 35–37.

²⁵ См.: *Rico, Francisco.* Op.cit. P. 274–284, а также развитие концепции исследователя в разделе Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros в кн.: *Rico, Francisco.* Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del Siglo XV. Barcelona: Crítica, 1990. P. 189–230.

²⁶ Именно на пограничных, на синтетических или гибридных качествах жанра делается акцент в двух английских работах, созданных на рубеже XX–XXI вв. (в 1998 и 2003 гг.), принадлежащих Йану Макферсону и Джону Гонналу и посвященных, соответственно инвенциям «Всеобщего песенника» и т.н. «Британского песенника»: *Macpherson I.* The «Invenções y Letras» of the Cancionero General. London, 1998; *Gonall J.* The «invenções» of the British Library «Cancionero» // *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, 41. 2003. В обеих работах детально разбирается символизм инвенций, исследуется их авторство, выявляется возможная датировка появления текстов.

²⁷ См., в частн.: *Beltrán, Rafael.* Invenções poéticas en Tirant lo Blanc y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo. Op.cit.; *Casas Rigall, Juan.* Invenções cancioneriles y tradición emblemática: de la sutileza cuatrocentista a la agudeza áurea // *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias.* Op.cit. P. 85–108.

²⁸ Так, например, замечательный исследователь рыцарской литературы А. дель Рио Ногерас в одной из своих работ специально оговаривался: «Термином *инвенция* я буду обозначать, следуя общей норме «тело» или «фигуру», а термин *надпись* буду относить к стихам или к «душе» соответствующих ансамблей (Con el término *invención*, pues, designaré, por norma general, el cuerpo o figura, y con el de *letra* me referiré a los versos que constituyen el alma del conjunto)». – *Del Río Noguerras, Alberto.* Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores // *Actas del III congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 a 6 de octubre de 1989) / M^a. Isabel Toro Pascua (ed.).* Salamanca: Universidad-I, 1994. P. 304. Впрочем, несколько позднее он же (при всем внимании к фигуративной части) использовал слово «*invención*» как раз в анализе визуально-вербальных «ансамблей». См.: *Del Río Noguerras, Alberto.* La poesía en los libros de caballerías de la época del Emperador (1508–1556) // *e-Spania [En ligne]*, 13 juin 2012 [mis en ligne le 23 juin 2012]. URL: <http://e-spania.revues.org/21208>; DOI: 10.4000/e-spania.21208. В свою очередь, в оставшейся неопубликованной

рукописи Х. Гонсалеса Куэнки (J. González Cuenca) «Этикет кавалеров. Первое приближение к инвенциям и письмам состязующихся» («Ceremonial de galanes. Primera rebusca de invenciones y letras de justadores»), ссылки на которую фигурируют в различных испаноязычных трудах, акцент делается на жанровом синтетизме инвенций. Так, в частности, Х. Гонсалес Куэнка указывает: «Инвенции – это не стихотворения в строгом смысле слова. <...> Они больше походят на сценические ремарки <...> Они шире искусства слова, шире танца, шире мима. <...> Они не строфы, но спектакли». – Цит по: *Rodado Ruiz A.M. Pedro de Cartagena. Poesía. Cuenca, 2000. P. 18*); «В инвенциях значим визуальный план, динамика сценического воплощения, которое отсутствует в моте и в письменах состязующихся (letras de justadores), взятых в их отдельности». – Цит по: *Rodado Ruiz A.M. “Tristura conmigo va”: fundamentos de amor cortés. Cuenca, 2000. P. 161. X. Касас Ригаль, укореняя инвенции и эмблемы в области геральдики, существенно сближает инвенции с собственно девизами, но обращает внимание и на характерную для инвенций театрализацию: «Инвенция – это не что иное, как сценическая постановка девиза, его квазитеатральная репрезентация (la invención no es sino la puesta en escena de una divisa, su representación cuasiteatral)». – *Casas Rigall, Juan. Invenciones cancioneriles y tradición emblemática: de la sutileza cuatrocentista a la agudeza áurea. Op. cit. P. 88.**

²⁹ В оригинале: «... los que, como es dicho, tañen y cantan, por ellas se desvelan tanto, que suben a lo más perfeto que en aquella gracia se alcanza; los trovadores ponen por ellas tanto estudio en lo que troban, que lo bien dicho hazen parecer mejor, y en tanta manera se adelgazan, que propriamente lo que sienten en el corazón ponen por nuevo y galán estilo en la canción o invención o copla que quieren hazer». – Diego de San Pedro. Cárcel de Amor con la continuación de Nicolás Núñez / C. Parrilla (ed.), A. Deyermond (estudio preliminar). Barcelona: Crítica, 1995. P. 71. URL: http://www.fprorae.es/sites/default/files/Carcel_de_amor_Diego_de_San_Pedro.pdf

³⁰ В оригинале: «Síguese agora tratar de las reglas q se han de guardar en las empresas, para q se entiendan las q son propriamente y luego pondremos en que conuienen con las emblemas, y en que se diferencian. La primera regla es que seá con justa proporción de cuerpo y alma: entendiedo por cuerpo la inuencion, y por alma el mote. Mas porq en esto ay opiniones, es de aduertir q vnas vezes esta q dezimos alma y es lo que se pretende dar a entender, esta en la figura y el mote ayuda; y otras vezes esta en el mote y ayuda a figura». – Juan de Horozco y Covarrubias. Emblemas morales. Segovia: Juan de la Cuesta, 1589. P. 55-56. [Ed. digit.] URL: <https://ia800204.us.archive.org/6/items/emblemasmoralesd00cov/emblemasmoralesd00cov.pdf>. Дата обращения 04 мая 2016.

³¹ В оригинале: «E como cada uno ordenase las invenciones que de sacar avía a estas justas, todos los officios andavan faziendo sus obras con tanto rumor que parecía que todo el mundo se hundía». – *Polindo / Manuel Calderón Calderón (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003. P. 185.*

³² За словами об «извлечении / показе» следовало описание предьявленной «картины» / визуального сюжета, за словами о «надписи» следовали стихотворные строки. Ср.: следующий пример из одной из хроник «рыцарского праздника» 1590 г.: «Явил он инвенцию с четырьмя людьми или же плутами, показывая, что были они потомками Вакха, <...> ибо был изображен на картине бог Вакх, весь в виноградной лозе и с бокалом, полным вина и словами, что говорили: Бог любви и этот суть / крепости одной / хоть этот бьет в голову / а тот в сердце (Sacó por inbención quatro hombres o picaros queriendo dar a entender que eran deçendientes de Baco <...> en la tarxeta <...>

iba pintado el dios Baco muy lleno de parras, con una copa llena de vino en la mano y una letra que decía: El dios de amor y este son / de una misma fortaleza, / aunque este da en la cabeça / y el otro en el corazón». – ms. BNE 18638 (2); цит по: *Gamba Corradine, Jimena*. Sobre la evolución de las letras caballerescas en los siglos XVI y XVII // *Olivar*, 2012. N 18. P. 4 (ISSN 1852-4478). URL: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar>. Дата обращения 04 мая 2016. X. Гамба Коррадине считает, что слово «инвенция» в цитируемом пассаже тождественно «девизу» (*empresa*). Ср. также: «Меж тем [Флориндо] явил еще один девиз, соответствовавший празднику (Успения Богородицы), как и повелел король. Здесь изображены были небеса над землей, слова же говорили: “Ни на них, ни на ней / Таковой Девы ни девицы нет” (Y amás de aquello [Florindo] sacó otra devisa que conformava con la fiesta (de la Asunción), así como por el rey había sido mandado. Esta era un cielo puesto sobre la tierra con una letra que decía: En él ni en ella/ Tal Virgen ni tal donzella); «Инвенция же Монсиньора де Шуэ, Графа де Альта Рока [Высокой скалы, – М.Н.] представляла богатейшую лестницу из золота, а надпись говорила: “Кто по ней должен подняться / К славе, что являют небеса / Пусть живет во благе и на этой земле” (Su invención [la de Monsieur de Xue, Conde de Alta Roca] era una rica escala de oro con una letra que decía: Quien por ella ha de subir/A la gloria que es el cielo./Viva bien en este suelo)». – Цит. по: *Del Río Nogueras, Alberto*. Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores. Op.cit. P. 317.

³³ Заметим, что Й.Макферсон считал, что в XVI в. «термин» *invención* практически перестает употребляться и заменяется понятием *empresa*– См.: *Macpherson I*. The «Invenciones y Letras» of the Cancionero General. Op.cit. P. 14.

³⁴ О стилистическом и социальном идеале в девизе см., напр.: *Maxov A.E.* Феномен эмблемы (подступы к пониманию). Цит. изд. С. 21 – 22.

³⁵ Ср.: «Будучи расстроен теми, кто злословили о том, что его инвенция на их вкус не была столь уж приятной, он показал картинку с нарисованной фигой, а внизу была подпись, гласившая: Всем тем, кто брюзжал / не видя и не понимая смысла / инвенции о саде (estando algo sentido de algunos que le abían calumniado que la ynvención que no saliera tan a gusto como salió, sacó en una tarjetilla figurada una higa y debaxo una letra que decía: Para los que an murmurado / sin ver ni entender el fin / de la ynvención del jardín)». – *Cátedra, Pedro*. «Jardín de amor»: torneo de invención del siglo XVI ahora nuevamente publicado con motivo del IV Centenario del “Quijote” (1605-2005). Salamanca: Semyr & Mundus Libris, 2005. P. 41-42.

³⁶ В оригинале: «Vamos allá, volvamos acá, ande la música, pintemos los motes, cantemos canciones, invenciones justemos. ¿Qué cimera sacaremos, o qué letra?» – *Fernando de Rojas*. *La Celestina* / Fr. Rico (ed.). Barcelona: Crítica, 2000. P. 77. К сожалению, в единственном русском переводе «Селестины» хотя и сохраняется намек на турнир, но все его составляющие, в которых Рохас очень точен, теряются и подменяются «вымыслами» переводчика: «Идем туда-то, вернемся обратно. Эй, музыку сюда! Давай сочинять девизы, петь песни, биться на копыях! А чем мы украсим шлем, какую эмблему выберем?». – *Рохас Ф. де. Селестина* / пер. Н. Фарфель под ред. Е. Лысенко. М.: Художественная литература, 1959. С. 55.

³⁷ Напомним, в латинской Античности и в Средневековье *inventio* является «ключевым словом» и для риторики, и для диалектики, как, впрочем, и для мнемоники – «искусства памяти» – *ars memorandi*, а также и для «всеобщей» теории и техники изобретения и познания истины, воплощенной в трактате «*De ars magna inveniendi veritatem*» каталонца Раймонда Луллия. Однако,

уже в эпоху зрелого Средневековья и именно в связи с *inventio* возникает тенденция к разграничению диалектики и риторики, впервые обозначенная в трактате того же Луллия «Новая риторика», где указывалось на необходимость отделения диалектики (как метода познания) от риторики (как пути убеждения с помощью образов). В полную силу полемика о риторике / диалектике развернулась во второй половине XVI в., когда критик схоластического аристотелизма, комментатор трудов Аристотеля, Цицерона (трактат «Ciceronianus», 1545-1562) и Квинтилиана Пьер де ла Рамэ (Петр Рамус) и его ученики и последователи приступили к системному пересмотру смыслов риторического канона, ограничив сферу риторики *elocutio* и *pronunciatio* (*actio*), – красноречием в узком смысле, призванным к инвентаризации, систематизации, развитию тропов и фигур. В свою очередь, *inventio* и *depositio* рассматривались по принадлежности к диалектике как таковой, обозначая принципы философского познания мира. – См., напр.: Robrieux Jean-Jacques. *Éléments de rhétorique et d'argumentation*. Paris: Dunod, 1993. P. 24; Perelman Chaïm. *L'Empire rhétorique*. Paris: Vrin, coll. «Bibliothèque d'histoire de la philosophie», 2002. P. 20. Концепция Пьера де ла Рамэ во многом определила и позднейшие смыслы *inventio*, и дальнейший путь развития всей европейской риторики и путь к (неминуемому!) антириторизму.

³⁸ Размышляя о многозначности наименования жанровой формы инвенций, необходимо помнить о том, что во время ее становления было вполне живо понимание «искусств», «наук», «жанров», как изобретений. Это понимание фиксировалось во множестве античных и средневековых трактатов и компендиумов, авторы которых непременно останапливались на фигурах и именах легендарных или реальных «изобретателей» свободных и иных «искусств» (*artes*). И тех, что постепенно входили систему обучения – в тривиум и квадриум, и тех, что в этой системе не фигурировали, но явно поддерживали «свод» искусств, как, например, уже упоминавшееся выше «искусство памяти». Заметим, что в заботу средневекового и ренессансного сознания естественным образом вписывалось не только обозначение истоков знания, но и принципов трансляции этого знания: сфера изобретений проблемно и весьма напряженно соотносилась со сферой сохранности и передачи смыслов, т.е. с тем, что позднее будет именоваться «традицией». На границах Средневековья и Ренессанса процесс «передачи» знаний в определенной мере соотносится со сферой памяти, также связанной с *inventio*. Здесь можно, наверное обратиться к Цицерону, думая не только о его риторических трактатах, но о пронизанных платонизмом «Тускуланских беседах», где *inventio* являет себя как раз в единстве с «памятью»-«*memoria*», как особая сила (*vis*) «души», позволяющая открывать сокровенное, давать имена, обозначать пути звезд и познавать порядок жизненного пути, продвигаться от простых ремесел к возвышенным искусствам.

³⁹ Здесь действительно все подвижно: механизм движения «заводит» Селестина, побуждающая к некоему возвратно-поступательному (кольцеобразному) хождению (*Vamos allá, volvamos acá*), к торжественному шествию (*ande la música*). А мотив состязательности / соревновательности со всеми его символическими смыслами в полной мере заявлен в главном турнирном глаголе «*justemos*» (к слову «*justa*») мы обращались несколько выше в связи с инвенциями «Всеобщего песенника»).

⁴⁰ Мы уже пытались прочертить контуры и историко-культурные смыслы образа Химеры. См.: *Надъярных М.Ф.* Мифология тератоморфизма, или Следы Химеры в современных вымыслах // Бестиарный код культуры. М.: Intrada, 2015. С. 78-93. Но здесь мы все же напомним о соответствующем фрагменте IX книги «Государства»: «Мы создадим некое словесное подобие

души, чтобы тот, кто тогда это утверждал, увидел, что он, собственно, говорит. / – Каким же будет это подобие? / – Чем-нибудь вроде древних чудовищ – Химеры, Скиллы, Кербера, – какими уродились они согласно сказаниям. Да и о многих других существах говорят, что в них срослось несколько разных образов. / – Да, говорят. / – Так вот, создай образ зверя, многоликого и многоголового. Эти лики – домашних и диких зверей – расположены у него кругом, он может их изменять и производить все это из самого себя. / – Тут потребовался бы искусный ваятель! Впрочем, поскольку гораздо легче лепить из слов, чем из воска или других подобных вещей, допустим, что такой образ уже создан. / – И еще создай образ льва и образ человека, причем первый будет намного большим, а второй будет уступать ему по величине. / – Это легче: они уже готовы. / – Хотя здесь и три образа, но ты объедини их так, чтобы они крепко срослись друг с другом. / – Готово, они скреплены. / – Теперь придай им снаружи, вокруг, единый облик – облик человека, так чтобы все это выглядело как одно живое существо, иначе говоря, как человек, по крайней мере для того, кто не в состоянии рассмотреть, что находится там, внутри, и видит только внешнюю оболочку». Недавний комментарий к особенностям «скульптурной лепки» внутреннего человека у Платона см.: *Гараджа А.В., Протопопова И.А.* Химера, Лев и «внутренний Человек»: коптский перевод Платона (NH VI, v — Государство 588b1–589b6) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Выпуск № 3, том 14, 2013. Электронные версии: URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/himera-lev-i-vnutrenniy-chelovek-koptskiy-perevod-platona-nh-vi-v-gosudarstvo-588b1-589b6#ixzz3Ysd5w3g9> или URL: <http://platoniki.ru/sites/default/files/protopopova7.pdf>.

⁴¹ Характерно, что в традиции упоминавшихся средневековых энциклопедий и компендиумов, буквам, как и иным изобретения постоянно сопутствуют мотивы хождения: «Латинские буквы первая *nepedana* Италии нимфа Кармента (*Latinas litteras Carmentis nympha prima Italis tradidit. Carmentis autem dicta, quia carminibus futura canebat*), – пишет, например, Исидор Севильский, повествуя в «Этимологиях» о «детстве» искусства грамматики – «буквистике». Буквистика у Исидора пронизана особой динамикой: «открытие» («создание», «нахождение», «изобретение») букв-«знаков» постоянно дополняется «перемещением» изобретателей-создателей этих знаков по миру, как и с распространением – «хождением» по миру вестей об этих открытиях и находках, передаваемых как бы и из рук в руки, и из уст в уста: «Египетские буквы царица Исида дочь Инаха, *пришедшая* из Греции в Египет, *нашла* и *передала* Египтянам. Ведь у египтян у жрецов были одни буквы, а у народа – другие: жреческие назывались *iepaс*, а народные – *павдѣμουс*. Употребление греческих букв первыми *открыли* [изобрели] финикийцы, поэтому Лукан [говорит]: Если молве доверять, финикийцы впервые дерзнули / Звуки людских голосов закрепить в новосозданных знаках <...>». – Исидор Севильский. *Этимологии*, или *Начала*. В 20 книгах. Кн. 1–3. Семь свободных искусств / пер. Л. Харитоновна. СПб.: Евразия, 2006. С. 8-9. В оригинале: «*Aegyptiorum litteras Isis regina, Inachis filia, de Graecia veniens in Aegyptum, reperit et Aegyptiis tradidit. Apud Aegyptios autem alias habuisse litteras sacerdotes, alias vulgus; sacerdotales iepaс, павдѣμουс vulgares. Graecarum litterarum usum primi Phoenices invenerunt; unde et Lucanus (3, 220): Phoenices primi, famae si creditur, ausi / mansuram rudibus vocem signare figuris*».

⁴² Любопытно, что интерес к этому старинному жанру развивался как бы на фоне развития неориторки и постоянной реинтерпретации концепта *inventio* в гуманитарных дискурсивных практиках конца XX в.: вспомним о концепциях Ж. Деррида, Ж. Делеза и Ф. Гваттари; о концепциях “изобретения

традиций” Э. Хобсбаума, “изобретения повседневности” М. де Серто, “изобретения Востока Западом” Э.В. Саида; о внимании У. Эко к традиционной оппозиции *inventio / imitatio* и т.д.

⁴³ Для испанского языка появление слова в новороманской форме фиксируется с XV века. – См.: *Alonso M. Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX). Etimológico, tecnológico, regional e hispánico. T. 2. Madrid: Aguilar, 1968. P. 2415.*

⁴⁴ *La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia // Studi mediolatini e volgari. XIV. 1966. P. 102.* Обращаясь к иберийским инвенциям, отчетливо связанным с традицией поэзии трубадуров, нельзя не учитывать эту формулу, как всю неоднозначность фигуры поэта-изобретателя, помня и о том, что «Искусство слагать стихи» во времена живой жизни инвенций продолжает именоваться «*arte de trobar*» и определяется многосмысленностью «нахождения». На что, кстати, не забывает указать в своей Поэтике Энсина, соотносящий «нахождение» со всей «системой» создания поэзии: «Что есть стихотворство (*trobar*) <...> как не нахождение (*hallar*) речений (*sentencias*) и доводов (*rezones*), и рифм (*consonantes*), и строк (*pies*) определенного размера, в которые их вложить (*incluyr*) и заключить (*encertrar*)». – *Encina (Enzina) Juan del: Arte de poesía castellana.* Цитируется по электронному pecyпcy URL: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/608/arte-de-poesia-castellana-1496-bajar-libro>.

⁴⁵ См., напр.: *Riquer M. de. Los trovadores. Historia literaria y textos. V. I. Barcelona, 1975. P. 20.*

⁴⁶ Исидор Севильский. Цит. изд. С. 254.

⁴⁷ Махов А.Е. *Hostis antiquus. Категории и образы средневековой христианской демонологии. М.: INTRADA, 2006. С. 246*

⁴⁸ В Ренессансном контексте этот благой полюс *inventio* высвечивается вполне отчетливо. Так, например, Дж. Вазари, восходя к истокам пластических искусств пишет: «Рисунок <...> уже обладал наивысшим совершенством при возникновении всех остальных вещей, когда всевышний Господь, создав огромное тело мира и украсив небо яснейшими его светилами, спустился разумом ниже, к прозрачному воздуху и тверди земли, и, сотворив человека, *явил вместе с красой изобретенных им вещей* также и первоначальную форму скульптуры и живописи (*Il disegno <...> fusse perfettissimo in su l'origine di tutte l'altre cose, quando l'altissimo Dio, fatto il gran corpo del mondo et ornato il cielo de' suoi chiarissimi lumi, discese con l'intelletto più giù nella limpidezza dell'aere e nella solidità della terra e, formando l'uomo, scoperse con la vaga invenzione delle cose la prima forma della scoltura e della pittura*)». – Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 томах, т. 1. М.: ТЕРРА, 1996. С. 157.

⁴⁹ *Мейлах М.Б. Язык трубадуров. М.: Наука, 1975. С. 89.*

Emblemata и «образы памяти» в ars memorativa, или Еще раз о любви текста и изображения

Изучение эмблематики давно превратилось во вполне самостоятельную область исследований, что неудивительно, учитывая хотя бы объем изучаемого материала: достаточно указать на то, что «Сводный каталог эмблематических книг» насчитывает свыше 6500 сборников эмблем, вышедших в Европе с 1531 по 1700 гг¹. Но в силу все возрастающей специализации этого интереса к эмблемам периодически возникает необходимость взглянуть на данное явление в более широком контексте ренессансной и барочной культуры.

34 Эмблема как соединение трех элементов: девиза – motto, гравюры – pictura, или symbolon, и поясняющей их эпиграммы – subscriptio существует на фоне разнообразной печатной продукции той эпохи, активно использующей возможности гравюры как средства тиражирования изображения.

Один из интереснейших печатных проектов эпохи – «Триумфальная арка императора Максимилиана I»: грандиозная гравюра (ее размеры 295 x 357 см) выполненная Альбертом Дюрером и его мастерской. Гравюра была отпечатана со 195 резных досок на 36 листах бумаги и предназначалась для выклейки на стенах городских ратушей. В эдикуле, расположенной под центральным куполом триумфальной арки, изображен портрет императора, программа этого изображения, как и всей гравюры, была составлена поэтом и астрономом Иоганном Стабом². Император представлен в окружении множества животных: собаки, льва, быка, сокола, цапли, и т.д. – они репрезентируют одно из качеств Его Величества, в точном соответствии с программой (илл. 1). Комментируя этот дюреровский портрет Максимилиана I, Эрвин Панофский соотносит текст программы с образами, представленными на гравюре:

Максимилиан [олицетворение императора] – князь [собака с накинутой на нее лентой-столой] <преисполненный> великого благочестия [звезда над императорской короной], великодушнейший, сильнейший и храбрейший [лев], облеченный вечной и нетленной славой [базилика на императорской короне], по прямой наследующий древнему роду [свиток папируса на котором он сидит], Император Священной Римской империи [орлы на вышитом узорочье, символизирующем честь], наделенный всеми дарами природы и искушенный в искусстве и знании [роса, нисходящая с неба], властвующий над большей долей обитаемых земель [змея, обвивающая скипетр], наделенный воинскими доблестями и осмотри-



35

Илл. 1. Альбрехт Дюрер. Триумфальная арка императора Максимилиана I. Деталь. Британский музей.

тельностью [бык], одержавший сияющую славою победу [ястреб, сидящий на державе в левой руке императора] над могущественным королем здесь явленным [петух на змее, означающие короля Франции], предусмотрительно обезопасивший себя [цапля, поднявшая одну ногу] от происков названного врага, хотя то представлялось невозможным [босые ступни под водой] всем живущим³.

Гравюра Дюрера выступает как абсолютная *визуальная репрезентация текста*: отталкиваясь от «Иероглифики» Горapolloна, художник про-

сто «перекодирует» программу Стаба из вербальной формы – в графическую, в расчете на то, что искушенный зритель произведет обратную операцию. При этом образы сопологаются рядом, являя качества, приписанные императору, но не вступают во взаимоотношения, чтобы в процессе взаимодействия порождать дополнительные смыслы.

С несколько иным аспектом визуальной репрезентации текста мы встречаемся в оформлении гравированных аллегорических фронтисписов позднего Возрождения, служащих развернутой аннотацией предваряемому ими тексту. Примером тому может служить фронтиспис «Истории мира»⁴ Уолтера Рэли (илл. 2).

На гравюре, открывающей эту книгу (Рейнольд Элстрейк, по наброску автора), изображен портик некоего здания, опирающийся на четыре колонны. Каждая из колонн покрыта узором. На левой изображены свитки, книги, орудия письма, а на подножье написано: «*Testis Temporis*» – «Свидетельница времени». Следующая колонна покрыта «египетскими» иероглифами, на подножье высечено: «*Nuncia vetustatis*» – «Вестница древности». Третья колонна покрыта вертикальной волнистой резьбой и наречена «*Lux veritatis*» – «Свет истины», четвертая же оплетена лавром и названа «*Vita memoriae*» – «Жизнь памяти». Колонны поддерживают фронтон храмового здания, на котором высечено «История мира» – название самой книги. В нишах между колоннами стоят две женские фигуры – левая держит в одной руке копьё, в другой – отвес и олицетворяет Опыт, правая возносит одною рукой сияющее солнце и олицетворяет Истину.

В центре композиции, несколько выступая за пределы «Храма истории», изображена еще одна фигура – «*Magistra vitae*» – «Наставница жизни», попирающая распластавшихся под ее пятой «Смерть», представленную в виде скелета, и «Забвение» – деву низкого сословия с лицом, исполненным скуки и равнодушия.

«Наставница жизни» держит на вытянутых руках, вознося его вверх, глобус с начертанной на нем картой мира (репликой одной из лучших и новейших карт той эпохи), причем на ней ясно различимы и Старый, и Новый Свет.

На крыше «Храма истории» стоят два крылатых ангела – левый, в белом одеянии, олицетворяет «*Fama bona*» – «Добрую славу», правый, чье одеяние, лицо и тело усеяно пятнами, подобными пятнам оспы, – «*Fama mala*» – «Дурную славу». Оба ангела одной рукой касаются глобуса, а в другой держат рог герольда⁵.

Над глобусом из облаков сияет божественное Око «Провидения».

Смысл этой композиции прочитывается следующим образом: История является наставницей жизни, и потому к ней подобает относиться с трепетом. Сохраняя память событий в письменных текстах и древнюю мудрость в символах, доступных посвященным, она несет свет истины и побуждает нас к жизни, достойной упоминания потомками. Всякий живущий вовлечен в историю мира, и его деяния не укроются от Бога, который заботится о том, чтобы, в зависимости от того, что человек снискал своими деяниями, впереди него бежала дурная слава, или же за ним шествовала слава добрая.

Новейшая карта, начертанная на глобусе, подчеркивает, что история совершается «здесь и сейчас» и в нее вовлечены как Старый, так и Новый Свет, более того – положение ангела «Доброй славы» со стороны Нового Света подчеркивает, что происходящее в этой части мира не отягощено



Илл. 2. Walter Raleigh. *History of the World*. London, 1614.

всем тем дурным, что накопилось за многовековую историю Европы – и именно с Новым Светом связаны упования автора.

Визуальное изображение – титульный лист – разворачивает целую

программу, которая потом будет повторена, уже вербально, в предисловии Рэли к его труду:

Мы обязаны Истории также и тем, что знаем, каковы были наши предки, столь давно покинувшие сей мир; из глубины и тьмы их могил История извлекает на свет память о них и славные их деяния. Благодаря этому мы научаемся от истории политике, частной мудрости и вечности: злключения живших до нас да послужат мерилом наших собственных ошибок и заблуждений...

Однако не примеры древних служат нам важнейшим напоминанием о том, как следует жить, не слова мудрейших из мудрых и не страх перед грядущими муками, что парализует наш и без того слепой и недалекый разум: важнейшим напоминанием служат нам следящие за нами Божий Взор и Божия Мудрость, которым явны все наши чаяния и притворства; тем самым постоянно напоминают нам Свыше: суд Господень не нуждается в иных обвинителях кроме нашей собственной совести⁶...

Я всецело отдаю себе отчет: многие готовы будут утверждать, что я больше угодил бы читателю, взявшись за написание истории моего времени... Отвечу на это, что всякий, пишущий историю современности, должен по пятам следовать за Истиной, а это чревато тем, что можно лишиться зубов, получив от сей Дамы удар пяткой в лицо. Есть ли иная Дама или возлюбленная, которая вовлекала бы своих верных служителей в большие беды? Однако тот, кто следует за Истиной на слишком большом расстоянии, вскоре обречен потерять ее из вида, – что всегда оборачивается крахом... Потому я вполне удовлетворен (особенно, учитывая положение, в котором я нахожусь) тем, что написал о временах давно минувших. Скажу без обиняков: повествуя о прошлом, я указываю на настоящее и сверяю, будет ли образ живущих ныне жив и после их смерти... А если иные среди них найдут себя отмеченными пятнами – как отмечен пятнами тигр, коему уподоблю многих из мужей, живших до нас в древности, – что ж, я готов услышать от них, будто я не прав, а они правы⁷...

Отметим важный момент, связанный с титульным листом «Истории...»: гравюра, на нем представленная, вызывает к чтению, она сконструирована как изложение определенной программы, при этом ее образные элементы вовлекаются во взаимоотношения друг с другом, выстраивая нарратив, для считывания которого недостаточно простой расшифровки приписываемых им значений.

Эмблема работает со смыслами несколько иначе. В сборнике Иоанна Самбука «Emblemata» мы встречаемся с изображением небесной сферы с планетами⁸. Перед ней сидит Пан, в левом углу мы видим астронома с квадрантом, а справа – деву с циркулем, олицетворяющую музу астрономии Уранию (Илл. 3). Девиз эмблемы – «Dulcia cum amaris» [Сладкое с горьким], а пояснительная эпиграмма гласит:

*EST vetus, & cunctis iactata paroemia vulgò,
In damnis aliquid semper inesse boni.
Id quoque testatur series aeterna globorum,*

*Binos namque malos qui moderetur adest.
Hanc quoque temperiem suavissima Musica servat,
Lenior ut voces condiat una graves.
Ordo Planetarum quibus est, & cognita virtus,
Haec norunt, praesens atque figura monet.*

[Старая и известная каждому поговорка [говорит], что в бедах есть и что-то хорошее. Это подтверждает и вечная процессия небесных тел: на две зловредных [планеты] найдется та, что их обуздает. Исполненная благозвучия сладостная музыка хранит этот строй, когда голос, что нежнее, смягчает те, что суровы. Тот, кому ведомы порядок и сила планет, знает об этом, об этом же напоминает и явленное здесь изображение].

На соседнем развороте в сборнике дан еще один комментирующий текст:

*Annis triginta Saturnus conficit Orbem.
Iuppiter assequitur bisseis, Marsque duobus.
Sol uno, tercentis quadraginta diebus
Mercurius, Cytheraea novem cupit addier istis.
At vaga signiferum Luna omni mense pererrat.*

39

[Сатурн совершает свое обращение за тридцать лет. Последование Юпитера – двенадцать лет, Марса – два года. У солнца – год, у Меркурия – 340 дней, Киферея [Венера] жаждет, чтобы к этим были прибавлены девять [дней]. Блуждающая же среди светил Луна каждый месяц обходит свой круг]⁹.

Своеобразным пояснением к этой эмблеме может служить фронтиспис астрономического трактата Роберта Рекорда «Крепость знания»¹⁰, изданный в 1556 г. На заднем плане мы видим на нем саму Крепость знания,

Dulcia cum amaris.



а на переднем слева представлена стоящая на шаре и с трудом удерживающая равновесие Фортуна с повязкой на глазах, Колесом Судьбы в правой руке и удилами, которыми она смиряет гордых в левой. С другой стороны листа на твердом кубическом основании стоит Урания с Небесной сферой в одной руке и циркулем – в другой. Изображение считается как указание на то, что знание астрологии/астрономии позволяет нам предвидеть будущее и уверенно двигаться навстречу ему,

Илл. 3 Johannes Sambucus' Emblemata. Antwerpen, 1564.



Илл. 4. Record Robert. The Castle of Knowledge. London, 1556.

преодолевая случайности (илл. 4).

На интересующей нас эмблеме астролог, вооруженный знаниями, дарованными Уранией, может противостоять природному порядку вещей, провидя будущее. При этом важно помнить, что в астрологии две планеты



Илл. 5. Сандро Боттичелли. Венера и Марс. Ок. 1483. Национальная галерея, Лондон.

– Марс и Сатурн – рассматривались как изначально неблагоприятные по своему влиянию: в некоторых астрологических трактатах Сатурн именуется «*Infortuna maior*» – «Большое несчастье», а Марс – «*Infortuna minor*». Однако благие планеты – Солнце, Венера и Юпитер, образуя в гороскопе секстиль (60°), трин (120°) или соединение (0°) с «планетами злонравными», могут ослабить их отрицательные качества, а иногда и превратить те в достоинства. (В частности, именно с этим «астрологическим» подтекстом связан чрезвычайно популярный в эпоху Возрождения живописный сюжет «Венера и спящий Марс» – илл. 5).

Тем самым, в эмблеме Самбука задействована как бы многоуровневая система отсылок и репрезентаций. Рисунок, *pictura* говорит о том, что знание истинного устройства природного мира человек может обратить себе на пользу. Пояснительная эпиграмма отсылает к общим знаниям об астрологии и о том, что благие планеты могут смягчить воздействие планет неблагоприятных. А девиз извлекает из этого максимум, что во всякой горечи можно обрести и сладость.

И гравюра Дюрера, и фронтиспис «Истории мира» Уолтера Рэли, и гравюра к эмблеме Иоганна Самбука призваны репрезентировать некий текст. У Дюрера визуальный текст выстраивается путем простого соположения аллегорий. На фронтисписе «Истории мира» семантика сообщения извлекается при считывании сложных отношений между аллегориями. Что до эмблемы Самбука – она сопологает аллегии, выстраивает между ними определенные отношения (Астроном – Пан – Урания – Небо) – но извлекаемое на их основе сообщение не обладает всей полнотой смыслов, в отличие от фронтисписа книги Рэли. Изображение эмблемы указывает на смысл, но не развертывает его во всей полноте. Семантическая полнота сообщения складывается здесь лишь из единства трех частей. Эмблема как бы осциллирует на грани разных *media*. Как изящно отметил Э. Панофский, опираясь на предисловие Клаудио Миноса к лионскому изданию «*Emblemata*» Андреа Альчиато 1571 г., эмблема «по природе своей является отчасти символом (с той лишь разницей, что не столько универсальна, сколько конкретна), отчасти загадкой (с той лишь разницей, что отгадать ее достаточно просто), отчасти апофегмой (с той лишь разницей, что, скорее, визуальна, чем вербальна) и отчасти пословицей (с той лишь разницей, что это ученая, а не ходячая истина)¹¹».

Своим появлением на свет жанр эмблемы обязан одному человеку – блестящему знатоку римского права, комментатору Тацита Андреа Альчиато, издавшему в 1531 году в аугсбургской типографии Генриха Штейнера небольшую книжицу: «Emblematum Liber». Собственно, то был сборник латинских афоризмов, проиллюстрированных гравюрами¹² и снабженных истолковывающими их эпиграммами. Правда, афоризмов в книге насчитывалось 104, гравюрами же сопровождалось лишь 97 из них. Однако это несоответствие, видимо, не сильно смущало автора – из всего, что нам известно об Альчиато, можно предположить, что он был весьма равнодушен к тому, насколько удачно и полно проиллюстрирована его книга. Для него это был своего рода плод досужих трудов, своего рода развлечение гуманиста-эрудита, о котором еще в 1522 г. он писал Франческа Кальви: «во время нынешних Сатурналий, по указанию славнейшего Амброджо Висконти, я сочинил маленькую книгу эпиграмм, которую озаглавил “Эмблемы”, ибо в отдельных эпиграммах я описываю что-то такое, что обозначало бы нечто изящное из истории или из природных вещей, из чего художники, золотых дел мастера, литейщики могли бы изготавливать тот род [вещей], который мы именуем значками и прикрепляем на шляпы или использовать как знаки. . .¹³». В глазах своего автора «Emblematum Liber» rag excellence была книгой эпиграмм: 23 из них напрямую восходят к Палатинской антологии, еще 7 – к ее версии, составленной в XIII в. византийским грамматистом Максимом Планудом¹⁴. Собственно, перед нами типичное произведение гуманиста, гордого своей ученостью. Той ученостью, которая (особенно в итальянском ее изводе) ставила слово превыше изображения и в самой своей основе была враждебна претензиям иллюстрации на то, что по содержательности она может конкурировать с текстом¹⁵. Соединение слова и изображения с этой точки зрения – несомненный мезальянс. И характерно, что книжица Альчиато в том виде, в котором мы ее знаем, то есть – снабженная иллюстрациями, появляется на свет в типографии немецкого города Аугсбурга: на Севере отношение к книжной иллюстрации было не то что гораздо более терпимым – оно было трепетно-заинтересованным¹⁶. Объяснение тому, прежде всего, следует искать в некоторых чертах Реформации.

Протестантизм достаточно серьезно изменил соотношения образа и слова в культуре, безоговорочно отдав предпочтение слову: как то было сформулировано Лютером, «Царство Божие есть царство слушания, а не царство созерцания»¹⁷. Блестящей иллюстрацией этого положения может служить убранство церкви госпиталя в Динкельсбюле: так, алтарь представляет собой просто доску с надписью, когда в центре расположено новозаветное повествование о Тайной вечере, а по бокам – текст ветхозаветных Десяти заповедей¹⁸. Сам текст становится объектом созерцания и медитации. Из церкви изгоняются росписи и пышное убранство – и тут обнаруживается, что пропагандировать Реформу, опираясь только на слово – несколько затруднительно. Борьба за обновленную Церковь слишком быстро из сферы интеллектуального созерцания перетекает в сферу политического действия. И массе сторонников Лютера требовалось что-то простое и понятное – вроде тысячами и тысячами расходящихся по Германии листовок с карикатурами на папистов... «Глазу нужно за что-то зацепиться»: огромный массив изображений не мог просто исчезнуть из культуры

Северной Европы, как того хотелось сторонникам иконоклазма – и изобразительности, как таковая, перетекла в печатную графику, представ множеством «Пляски смерти» и прочими морализирующими гравюрами, полосными книжными иллюстрациями...

И жанр *emblemata*, соединяющий слово и изображение, пришелся тут необычайно ко двору – об успешности его говорит один тот факт, что к 1620 г. книжечка Альчиато выдержала более 100 изданий, породив множество подражаний и имитаций. Характерно, что львиная доля авторов, взявших на вооружение идею Альчиато, предлагала читателям «моральные эмблемы», которые, по сути, заполняли тот вакуум, который образовался с исчезновением церковных росписей, служивших зримому научению христианской нравственности. Чуть позже, после Тридентского собора (1545 – 1563 гг.), эффективность «эмблематической проповеди», дающей возможность импринтинга в сознание выраженной в визуализированной форме абстрактной идеи, в полной мере оценили отцы-иезуиты – и, наверно, с начала XVII в. лидерство в создании *emblemata* принадлежит им.

Многие сборники эмблем открывались импрессами – личными эмблемами, посвященными сильному миру сего: так, в «*Emblematum Liber*» Альчиато первой идет инсигния герцога Миланского Сфорца (илл. 6). На гравюре представлен прислоненный к дереву щит, с изображением змеи, изо рта которой выходит младенец. *Subscriptio* гласит: «Младенец, являющийся из пасти извивающейся змеи, означает благородное происхождение вашего рода. Нам ведомо, что царь Пеллы [т.е., Александр Македонский] в давние времена отчеканил подобный знак, тем возвеличивая свое происхождение, заявляя, что произошел от [Зевса] Амона, и что мать его была введена в заблуждение [богом] в форме змеи, и он – рожден от божественного семени. Младенец является из пасти [змеи]. Говорят, некоторые змеи рождают именно подобным образом. Или это потому, что Паллада явилась на свет из головы Юпитера?»¹⁹. Франческа Сфорца был женат на побочной дочери Висконти Бьянке-Марии и на правах супруга включил в свой герб «змею, извергающую из пасти младенца» семейства Висконти – она-то и обыгрывается в эмблеме Альчиато. Она организует пульсирующие, двоящиеся смыслы вокруг герцогской инсигнии: здесь и отсылка к биографии Александра, написанной Плутархом, и к «Естественной истории» Плиния, и некое признание того, что, возможно, Бьянка-

Мария не совсем добровольно вышла замуж за Франческо Сфорца. И сплетает воедино все эти разнообразные ассоциации именно изображение.

При этом в подавляющем большинстве случаев собственно автором эмблемы выступает литератор, создающий девиз эмблемы и поясняющую его эпиграмму, а художнику отводится вспомогательная роль: визуализировать их в гравюре. Но раз за разом мы видим, что изображение может отделиться от начальной эмблемы и начать собственную жизнь. Так, вышедший в Лондоне в 1635 г. сборник

INSIGNIA DUCATVS ME
DIOLAN.



Илл. 6. Andrea Alciato. *Emblematum liber*. Augsburg, 1531.



«Собрание эмблем древних и новых» появился на свет в результате того, что издатель Генри Таунтон, выкупив гравюры Кристиана дю Пассе к эмблемам Габриэля Ролленхагена²⁰, заказал поэту и сатирику Джорджу Визеру написать к ним новые, англоязычные эпиграммы²¹. Но такие случаи целостного перенесения *pictura* большой серии эмблем в контекст совершенно новых – не переведенных, а пересозданных эпиграмм относительно редки. Чаще же мы сталкиваемся с иной ситуацией, когда устоявшаяся иконография некоего эмблематического образа получает новое истолкование. В таких случаях толчком к «мутировавшей» эмблеме оказывается *pictura*.

В сборнике Альчиато мы встречаем эмблему с девизом «POTENTISSIMVS affectus amor»²² (Любовь – сильнейшее из чувств – илл. 7):

44

*Aspice ut invictas vires augria leonis
Expressus gemma pusia vincat amor
Utque manu hac scuticam teneat hac flectat habenas
Utque sit in pueri plurimus ore decor.
Dira hies procol esto: feram oui vincere talem
Est potis, a nobis temperet anne manus?*

[Взгляни, как карапуз Амур – непобедимый возница, –/ Изображенный на гемме, побеждает силу льва?/ И как он держит одной рукою плетку, как другой правит поводьями/ И как в лице этого мальчика есть изобильная красота./ Да будет вдали /<от нас> злая беда (букв. зараза, язва): кто может победить/ Такого зверя, разве удержит свою руку от нас?]

Первые четыре строки стиха являются тут ни чем иным, как переводом эпиграммы Марка Аргента из «Греческой антологии», а две заключительные принадлежат самому Альчиато²³. Гравюра изображала Амура, правящего повозкой, в которую впряжены два льва. Сама «исходная» эпиграмма Марка Аргента восходит к античным геммам, чьи сюжеты были связаны с культами Реи-Кибелы. Отголосок этих культовых практик можно найти у Лукиана в одном из его «Разговоров богов». Так, в XII диалоге из этого сочинения, «Афродита и Эрот», мы читаем, как богиня любви упрекает не в меру распалившегося сына: «И ведь ты уже дошел до такой дерзости, что даже Рею, в ее преклонных годах, мать стольких богов, заставил влюбиться в мальчика, в молодого фригийца. И вот она, благодаря тебе, впала в безумие: впрягла в свою колесницу львов, взяла с собой корибантов, таких же безумцев, как она сама, и они вместе мечутся вверх и вниз по всей Идее... А я боюсь, мать, родившая тебя на горе всему све-



Илл. 8. Daniel Heinsius.
Quaeris quid sit Amor? 1601.

ту..., как бы Рея в порыве безумия... не отдала приказа своим корибантам схватить тебя и разорвать на части или бросить на съедение львам...». На что Эрот отвечает следующее: «Я даже с этими львами в хороших отношениях: часто влезаю им на спину и правлю ими, держась за гриву, а они виляют хвостами, позволяют мне совать им в пасть руку, лизут ее и отпускают» (пер. С. Сребного⁹). Весьма вероятно, что Лукиан описывает какое-то реальное произведение эллинистического искусства, изображавшее Эрота, правящего колесницею Кибелы²⁴.

В 1608 г. в Нидерландах выходит сборник «Emblemata amatoria», составленный профессором Лейденского университета Даниелем Хейнсиусом (Daniel Heinsius, 1580 – 1655). Собственно, книга 1608 г. являлась переработкой более ранней версии, вышедшей в 1601 г. под псевдонимом Theocritus a Ganda и с названием «Quaeris quid sit amor?», но именно «Emblemata amatoria» приобрели огромную популярность по всей Европе и позже выходили во многих странах с переводом. В обеих книгах есть эмблема, изображающая Амура, сидящего на спине льва и накидывающего на него удила (илл. 8). Девизом эмблемы избран стих из X эклоги вергилиевских «Буколик»: «Omnia vincit Amor [et nos vincamus Amori]» (ср. пер. С. Шервинского: «Все побеждает Амур, итак – покоримся Амуру!»). По ободу медальона эмблемы представлен изысканный текст, взятый у поэта Гуго Гроция: «Vidi ego qui durum possit fraenare leonem/ Vidi qui solus corda domaret Amor» – «Я видел того, кто смог взнуздать дикого льва –/Я видел того, кто единственный укрощает сердца: это Амур²⁵» Еще одно рифмованное стихотворение самого Хейнсиуса поясняет изображение следующим образом:

*Den stercken ben ick sterck/ den sachten sachte banden
End' toomen werp `ick om/ het smaectt och al myn handen
Al wat de schoone son bestraelt/ Het is een kindt
Een kint/ een kint alleen dat soo veel mannen wint.
Wat wonder ist dat haer de Meyskens overgheven
In mijn ghebiet/ als self de Leeuwen Voor my beven.
Wat strijdt ghy teghen my/ alst doch wel wesen moet/
Waerom en leert ghy niet my commen te ghemoet?*

[Сильного я сильнее; узы, что мягки и поводья разом я набрасываю и все сущее под солнцем пребывает в моей власти. Это дитя одолело множество мужей. Удивительно ли, что ему покоряются столь многие, если даже лев не может его стряхнуть? Как не борись против меня, победа останется за мной – почему же вы не научитесь мне уступать?]

По сути, Хейнсиус сохраняет смысловое ядро, заданное в эмблеме Альчиато «POTENTISSIMUS affectus amor» выраженное у Альчиато в «прибавлении» к использованной тем эпиграмме Марка Аргента: «кто может победить/ Такого зверя, разве удержит свою руку от нас?». А вот сама пластика графического образа и сопровождающие его тексты motto и subscriptio стали в сборнике Хейнсиуса совсем иными.

В «Эмблемах любви» Филипа Эйриса, изданных в 1683 г. в Лондоне, на одной из pictura мы видим Амурса, набрасывающего ярмо на быка, чтобы впрячь того в плуг (илл. 9). Девиз и эпиграмма даны на четырех языках: латыни, английском, итальянском и французском. Латинскому девизу – «Pedelentim» – «Постепенно», поставлены в соответствие его разговорные эквиваленты в других языках: английское «Fair and Slowly», итальянское «Росо а Росо» и французское «Petit a petit». Английская эпиграмма читается следующим образом:

*The yoke uneasy on the Ox doth sit,
Til by degrees, his stubborn neck does bow:
So Love's opposers do at last submit,
And gladly dring at the accustom'd Plough²⁶.*

[Ярмо сидит на шее быка, причиняя тому неудобство,/ Покуда, постепенно, его упрямая шея не склонится:/ Так противящиеся Любви со временем подчиняются ей/ И счастливо тянут ставший привычным Плуг].

Данную эмблему можно считать вариантом того, что уже было у Альчиато и Хейнсиуса: мягкость и слабость, отождествляемая во всех трех вариантах с Амуром, берет вверх над силой, накидывая на нее упряжь/ ярмо, с той лишь разницей, что у Эйриса льва заменяет бык (вспомним в связи с этим быка, олицетворяющего воинские доблести, на гравюрном портрете Максимилиана I, созданного Дюрером).

На излете XVII в., в 1691 г. Даниэль де Фолья выпускает сборник «Девизы и эмблемы»: скорее, то был справочник эмблематических сюжетов, вроде «Иконологии» Рипы²⁷, чем коллекция emblemata, ибо в тексте отсутствовали эпиграммы. Здесь мы вновь встречаемся с изображением Амурса, надевающего на льва удила, а девиз звучит как: «Eitam ferocissimos domari» – «Смирят и самых диких» (илл. 10). Приведенные рядом вари-





Илл. 10. Feuille de la, Daniel.
Devises et emblemes.
Amsterdam, 1691.

анты перевода на французский, испанский, немецкий, английский, голландский уточняют: «Умный муж смиряет даже самых диких зверей²⁸».

Все эти эмблемы организованы вокруг единого смыслового центра, связанного с образом «подчиненной силы» – олицетворяемой львом или, в одном из описанных случаев, быком²⁹. Именно этот образ соединяет те или иные логические пропозиции – и служит своеобразным «замком свода», что скрепляет «арочную кладку» умственных построений и не дает ей обвалиться. При этом мы видим: гравюра – symbolon обладает некой устойчивой автономностью и легко может «принимать на себя» различные де-

визы – не говоря уже о subscriptio.

Эта «эмансипация» эмблематического изображения явственно проявляется в изданном в 1593 г. во Франкфурте сборнике «Emblemata nobilitati et vulgo scitu digna...», оформленная гравюрами Йоханна Теодора де Бри³⁰. В нем присутствовали только symbolon и motto, тогда как для subscriptio в поле листа были специальные рамки, которые читатель мог заполнить сам (илл. 11). Тем самым, читателю предлагалось поучаствовать в интеллектуальной игре, суть которой отчасти выражена в словах нидерландского художника и гравера Карела ван Мандера, заметившего, что для понимания эмблематических образов «надобны смекалка, воображение и тонкое чутье, но не робкая нерешительность... всякий человек наделен правом разрешать сии сюжеты своим собственным умом и интеллектом³¹». Ха-

47

актерно, что часть присутствующих в книге гравюр уже использовалась де Бри для других сборников emblemata. Но именно графический образ способен связать разнородные вербальные смыслы. И тем самым, его роль в какой-то степени можно уподобить роли образов памяти, используемых в ars memorativa, искусстве памяти³².

Искусству этому, по утверждению Цицерона в трактате «Оратор», положил начало Симонид, который «пришел к выводу, что желающим раз-



Илл. 11. Theodor de Bry.
Emblemata nobilitati
et vulgo scitu digna...
Impressum Fra(n)co. ad M. :
(s.n.), 1592.

вить эту способность (памяти) нужно отобрать места и сформировать мысленные образы тех вещей, которые они хотят запомнить, и затем расположить эти образы на местах, так что порядок мест будет хранить порядок вещей, а образы вещей будут обозначать сами вещи, и мы станем использовать эти места и образы, соответственно, как восковые таблички для письма и написанные на них буквы³³».

Античные правила организации совершенной памяти были изложены в трактате, созданном около 82 г. до н.э. и дошедшем до нас под заголовком «Ad Herennium» (Для Геренния) – а потом неоднократно преломлялись и переосмыслились на протяжении всех Средних веков и Возрождения. Об образах памяти в этом сочинении говорилось следующее: «Видя в повседневной жизни ничем не примечательные, обыкновенные, банальные вещи, мы вообще не запоминаем их, потому что наш ум не побуждается к этому чем-либо новым или чудесным. <...> Привычные вещи с легкостью ускользают из памяти, в то время как все новое и захватывающее дольше сохраняется в уме. <...> Мы должны, следовательно, располагать на местах такие образы, которые могут дольше всего удерживаться в памяти. Так мы и будем поступать, устанавливая по возможности наиболее выразительные подобия: располагая по местам не смутные образы, а активные, пусть и не столь многочисленные; наделяя их невиданной красотой или отвратительным уродством, увенчивая некоторые из них короной или облачая в пурпурную мантию, чтобы подобие стало более заметным для нас³⁴...»

Отметим, что это *классическое* требование к образам памяти как обладающим экспрессивностью и необычностью четко перекликается с требованиями к эмблеме, раз за разом звучащими в определении таковой у ее создателей. Большинство из них было выучено на классических риториках, Цицероновском «Ораторе» – и об искусстве памяти знали не понаслышке.

И если взглянуть из открывающейся в таком ракурсе перспективы на тематические сборники эмблем, многочисленные «Emblemata moralia» и «Amorum emblemata», «Emblemata bellica» и т. п., можно увидеть, что они не столько причудливый ассамбляж парадоксальных наблюдений над той или иной сферой деятельности, а некое системное, порой – абсолютно таксономически выстроенное ее описание. Примером последнего может служить довольно поздняя «Метеорология философско-политическая: в двенадцати рассуждениях о вопросах метеорологии и заключениях в виде политических девизов...» Франца Райнцера, изданная в 1697 г.³⁵ С точки зрения современного читателя – это крайне причудливое и замысловатое сочинение. В чем-то оно напоминает «Физику» Аристотеля или «Естественную историю» Плиния. Двенадцать рассуждений трактата посвящены небесным телам и явлениям – метеоритам, молниям, ветрам, и т.д. Описывая каждый из указанных феноменов, Райнцер обильно приводит свидетельства античных авторов о них, ссылаясь на те или иные свидетельства исторических хроник – от древности до XVII в., пытается указать причины возникновения этих явлений – а в заключении каждого рассуждения дает его приложение к... политике. Так, раздел о том, что молния чаще ударяет в предметы, что возвышаются над другими, заканчивается *Conclusio practica* – практическим заключением, адресованным политику (илл. 12). В заключении подчеркивается, что обладание выдающимися талантами может быть опасным – что иллюстрируется эмблемой с



Илл. 12. Francisco Reinzer.
Meteorologia
philosophico-politica...
Augustae Vindelucorum, 1697.

девизом «Alta ferit» [Возвышенное поражает] и пояснением «Quantò altius stas, tantò periculosius» [Чем выше вознесся, тем опаснее] – а соответствующая гравюра изображает грозу над морем, во время которой молнии поражают: одна – мачту корабля, а другая – башню прибрежного форта, в то время как рыбацкие лодки могут безбоязненно править к берегу³⁶. Само описание природного мира в такой структуре является каталогизацией мест памяти, эмблемы служат

образами памяти, а развернутые морально-политические наставления, следующие за эмблемой – тем материалом, который следует зафиксировать в памяти читателя.

Сходную задачу выполняет и крайне амбициозная многотомная антология эмблем Филиппо Пикинелли «Мир символический...»³⁷ До известной степени он пытался решить таксономическую задачу по классификации всего сущего на том уровне, на котором это столетия спустя удалось создателям поисковой системы «Google». Сперва он разделяет все в мире на то, что создано Богом и то, что сотворено посредством искусства. Соответственно, 25 книг «Мира символического» делятся на две части – «Вещи природные» (13 книг) и «Вещи искусственные» (12 книг).

Первая книга посвящена небесным телам и явлениям: небосводу, свету, предрассветным сумеркам, заре, Солнцу, прохождению Солнца по Зодиаку, солнечной орбите, Луне, и т.д. Вторая книга описывает подлунный мир, с подразделением по четырем аристотелевым элементам. Третья книга посвящена человеку: сперва людям и богам античности, сотворенным человеком по своему образу и подобию, а потом персонажам мировой истории. Далее следуют птицы, животные четвероногие, рыбы, змеи, насекомые³⁸...

Раздел о прохождении Солнца по Зодиаку открывается гравюрой изображающей пейзаж с городом на горе, стоящее над ним Солнце и расположенного на окружности над Солнцем льва (илл. 13). Все это снабжено девизом «Geminat incendia» [Удваивает палящее пламя]. Далее, отталкиваясь от астрологических представлений о том, что в зодиакальном знаке, являющегося ее домом, планета в наибольшей степени проявляет свои качества, Пикинелли пишет, что в созвездии Льва Солнце «удваивает палящее пламя, неся большой жар». В связи с этим он приводит слова апостола Павла из «Послания евреям» о том, что у познавшего истину и прощающего грешить не остается жертвы за грехи, «но некое страшное

Илл. 13. Picinelli, Filippo. *Mundus Symbolicus In Emblematum Universitate Formatus, Explicatus, Etc...* Coloniae Agrippinae, 1695.



ожидание суда и ярость огня, готового пожрать противника» (Евр. 10 : 27) – и сравнивает гнев Господень с жаром Солнца во Льве³⁹; прохожде-ние Солнцем Весов связывается со стихом из «Георгик» Вергилия о том, что «уравняют Весы для сна и для бдения время» (Georg. I, 208) и это влечет напоминание о том, что следует соблюдать равновесие между жизнью деятельной и жизнью созерцательной⁴⁰. Так мир становится одновременно и местом памяти, и генератором образов памяти.

Характерным свойством *ars memorativa* является то, что образам памяти могут приписываться различные значения, в зависимости от потребностей практикующего. И здесь мы видим одно из объяснений, почему эмблематическая *pictura* столь легко может встраиваться в самые разные контексты. Приведем в заключение один весьма показательный пример. В сборнике «*Amorum emblemata*» Отто Ваэния, изданных в 1608 г. представлена эмблема «*Quo pergis, eodem vergo*» (Куда бы ты ни шла, к тебе клонюсь)⁴¹. На гравюре изображен подсолнух, обращенный к Солнцу, и сидящий перед цветком Амур, положивший на землю свои лук и колчан (илл. 14). Пояснительный стих гласил:

*Corpus vbi Dominæ est, ibi cor reperitur amantis:
Et licet absit, eam sperat, anhelat, amat.
Instar solisequi, quocumque ea pergit, eodem
Dirigit ille oculos, cor animumque suum.*

[Где тело возлюбленной, там и сердце влюблённого, и даже если она далеко, он томится по ней, тоскует о ней и любит ее. Подобно цветку подсолнуха он направляет свой взор, сердце и душу туда, куда идет она].

В 1615 г. Отто Ваэний издает другой сборник эмблем, посвященный на этот раз не любви земной, а любви небесной – «*Amoris divini emblemata*»⁴². В нем мы встречаемся с похожей эмблемой «*Superna respicit*» [К небесному оборачивается]. На гравюре изображен подсолнух и сидящие перед ним Амур с молодой девушкой, которая вместо того, чтобы смот-



Илл. 14. Otto Vaenius. *Amorum Emblemata*. Antwerpiae, 1608.



Илл.15. Otto Vaenius. *Amoris divini emblemata*.
Antwerpiae, 1615.

реть на цветок, обернулась и смотрит на солнце в небе у нее за спиной (Илл. 15). В качестве пояснительных текстов приведены цитаты из Дионисия Ареопагита:

*Amor Diuinus infima quaeque prolecat, vt ad sublimiora potioraque
conuertantur, imò veluti fomite quodam igneo amplius succensa resiliant.*

[Божественная любовь увлекает низшее к высшему и воистину обладает силой, чтобы воспламенить [стремлением] к высшему, сгорая в этом подобии огня]

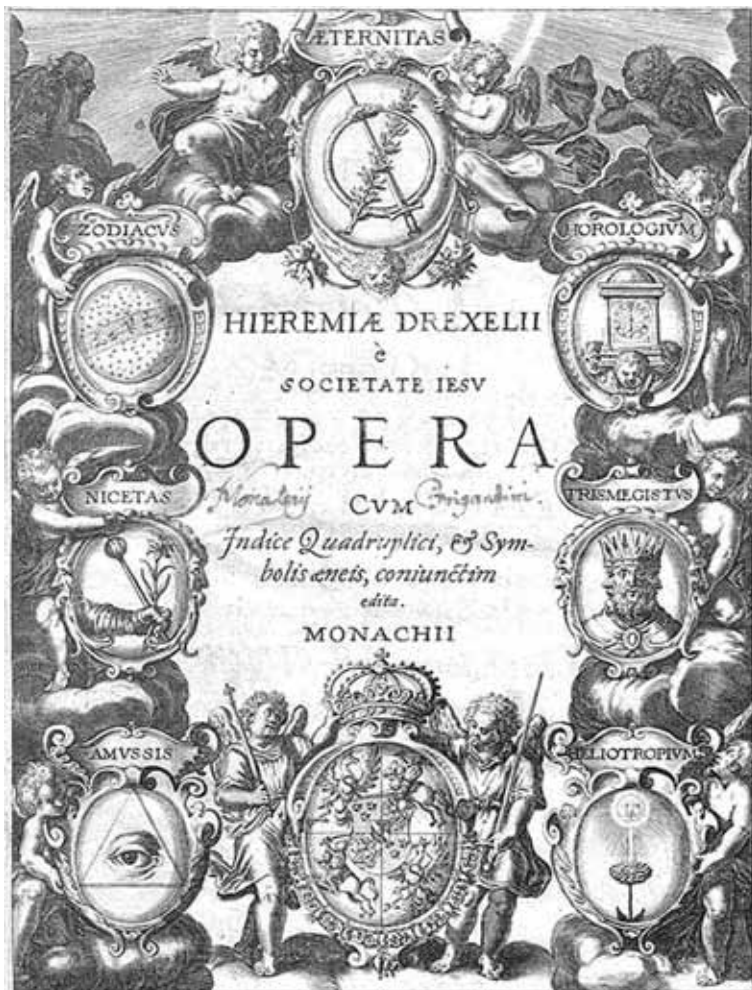
и Блаженного Августина:

Caelum & terra & omnia quæ in eis sunt, vndique mihi dicunt, vt Deum amem; nec cessant dicere omnibus, vt sint inexcusabiles.

[Земля и небо и все сущее всюду говорят мне, что я должен любить Господа; не перестают это твердить всем, ибо [иначе] не обретут прощения].

Графический образ здесь, по сути, сохранился – но изменился связанный с ним контекст – и изменились наполняющие его смыслы⁴³.

Эмблема с цветком подсолнуха появляется в 1628 г. на фронтисписе сборника трудов иезуита Иеремии Дрикселя, как импресса для одного из



Илл. 16. Hierimae Drixelli Opera. Et Nikolaum Hermicum Electomlem Typographum, 1628.

семи вошедших в книгу сочинений: «*Heliotropium, seu, conformatio humanae voluntatis cum divina libris quinque*» [Подсолнух, или о совпадении человеческого устремлений с Промыслом Божиим⁴⁴], лучше любой аннотации передавая смысл репрезентируемого текста (*илл. 16*). Графический образ во всей полноте вбирает в себя содержание трактата – и превращается для читателя в образ памяти, вызвав который можно легко восстановить содержание книги.

Это свойство эмблемы вполне осознано эксплуатировалось современниками «эмблематической эпохи». Так в переиздании «*De Aeternitas*» 1634 г. Иеремии Дриксея каждое из рассуждений трактата открывалось эмблемой, вбирающей в себя соответствующую главу и служащей ее мнемонической репрезентации – при том, изначально книга выходила без гравюр⁴⁵.

И если взглянуть на сборники эмблем с учетом того, что эмблематическая *pictura* тяготела к тому, чтобы выполнять функцию образов памяти, можно увидеть: эти коллекции были не столько досужей и остроумной россыпью наблюдений, сколько попытками дать если не цельное описание, то – репрезентацию определенных сфер человеческого социума и бытия, гораздо более аналитичные в своей основе, чем мы порой склонны сейчас думать.

¹ Daly Peter M. *The Emblem in Early Modern Europe: Contributions to the Theory of the Emblem*. NY – London, 2014. P. 31. Подробное описание «Сводного каталога эмблематических книг» представлено: Daly Peter M. *The Union Catalogue of Emblem Books Project and the Corpus Librorum Emblematum. Emblematica. Vol. 3* (1988). P. 121-33.

² Программа И. Стаба – см.: *Albrecht Durer's woodcuts and woodblocks*. Ed. by Walter L. Strauss. NY, 1980. P. 726 – 731.

³ Panofsky Erwin. *The Life and Art of Albrecht Durer*. Princeton, 1955. P. 177. Текст И. Стаба см.: *Albrecht Durer's woodcuts and woodblocks*. Op. cit. P. 726.

⁴ Raleigh Walter, Sir. *History of the World*. London, 1614.

⁵ Характерно, что связь «Истории...» Рэли с его эпохой остро осознавалась всеми современниками. Так, Джон Донн в своих «Проблемах и парадоксах» посвящает исследованию этого вопроса «Проблему II. Почему сэр Уолтер Рэли пишет историю нашего времени?»: «Потому это, что считается: показание свидетеля, которые могут быть истолкованы против него, имеют большую силу, и потому автор полагает, что описывая зло его эпохи, он встретит у читателя большее доверие. Или же сие происходит потому, что, размышляя над прошедшим, он заново переживает радости, выпавшие ему в минувшем? Или, коснувшись времен, что ближе к нам, он избавлен от мысли, что мог бы подойти ближе к эпохе, с которой мир наш начал свое бытие?» (*Donne, John. Paradoxes and Problems*. Oxford, 1980. P. 24). – Заметим, что «Проблемы» датируются периодом от 1603 – до 1610 г. – см. предисловие Хелен Петерс к указанному изданию. *Ibid*, p. XV, – тем самым Донн артикулирует здесь слухи, окутывающие работу Рэли до ее выхода в свет.

⁶ Raleigh Walter, Sir. *The History of the world*. Ed. by C. A. Patrides. London, 1971. P. 48 – 49.

⁷ Rhalegh Walter, Sir. *The History of the world*. Ed. by C. A. Patrides. London, 1971. P. 80.

- ⁸ Johannes Sambucus' *Emblemata*. Antwerpen, 1564. S. 174 – 175.
- ⁹ Указанные здесь периоды обращения планет отличны от тех, которыми оперирует современная астрономия, в силу того, что соответствуют Птолемеевой системе. (Автор благодарит Ольгу Левинскую за уточнения, касающиеся латинского текста эпитаграммы).
- ¹⁰ Record Robert. *The Castle of Knowledge*. London, 1556.
- ¹¹ Пановский Эрвин. Тициановская «Аллегория благоразумия» / Пановский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб, 1999. С. 176 – 177. Пер. В. В. Симонова
- ¹² Гравер Ганс Шойфелайн, по рисункам Йорга Броя.
- ¹³ Цит. по: Махов А. Эмблематика: макрокосм. М., 2014. С. 7.
- ¹⁴ Saunders Alison. *The Seventeenth-century French Emblem Book: A decorative and useful genre*. Geneve, 1988. P. 85.
- ¹⁵ Goldschmidt E. P. *The Printed Book of the Renaissance*. Cambridge, 2010. P. 27 – 31.
- ¹⁶ Heckscher W. S. *Renaissance Emblems: Observations Suggested by Some Emblem-Books in the Princeton University Library // The Princeton University Library Chronicle*. XV, winter 1954. # 2. P. 57 – 58. Ср.: Veldman J. M. *Elements of Continuity: A Finger Raised in Warning// Simiolus: Netherlands Quarterly for the history of Art*. Vol. 20, # 2/3 (1990 – 1991). P. 141; Diehl Huston. *Graven Images: Protestant Emblem Books in England // Renaissance Quarterly*, Vol. 39, No. 1 (Spring, 1986). P. 49-66.
- ¹⁷ Weimarer Ausgabe. Bd. LI/II, 29 ff.
- ¹⁸ Анализ данного алтаря см.: Бельтинг Ханс. *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*. М., 2002. С. 520. Сам алтарь воспроизведен: Там же, с. 514. Во многом аналогичен Динсельбюльскому алтарю английский дорожный складень (размеры 127 x 203 см) XVI в., где вместо изображения на всех трех створках мы видим текст Десяти заповедей. Воспроизведение см.: Starkey David (guest curator), Doran Susan. Elizabeth. *The exhibition at the National Maritime Museum*. London, 2003. P. 253.
- ¹⁹ Alciato A. *Emblematum liber*. Augsburg, 1531. sig. A2. [URL: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A31a001> Дата обращения: 09.01.2015]
- ²⁰ Gabriel Rollenhagen. *Nucleus emblematum selectissimorum*. Arnheim, 1611; Gabriel Rollenhagen. *Emblematum centuria secunda*. Arnheim, 1613.
- ²¹ A collection of emblemes, ancient and moderne quickened with metricall illustrations, both morall and divine : and disposed into lotteries ... by George Wither. *The first [-fourth] booke*; 1635; Henry Taunton, London.
- ²² Alciatus, Andreas. *Emblematum liber*. Augsburg, 1531. A4b.
- ²³ *The Greek Anthology with an English translation by W. R. Paton*. In Five Volumes. V. III. London – New York, MCMXVII. P. 111 – 115.
- ²⁴ Лукиан. *Избранное*. М., 1987. С. 61 – 62. Параллель с Лукианом указана И. Ковалевой.
- ²⁵ Приносим благодарность И. Ковалевой за перевод латинской цитаты.
- ²⁶ *Emblems of love, in four languages, dedicated to the ladys*, by Ph. Ayres esq. London, 1683. Emb. 6. B.
- ²⁷ Об «Иконологии» Рипы М.Ю. Торопыгина заметила, что та скорее «пред-

ставляла собой не расшифровку, а инструкцию по созданию аллегии». – Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М., 2015. С. 311.

²⁸ Feuille de la, Daniel. Devises et emblemes. Amsterdam, 1691.

²⁹ Вокруг этого же смыслового центра организована и эмблема, представленная в сборнике «Cent emblemes chrestiens», созданном французской протестанткой Жоржетт де Монтень и появившемся на свет в 1571 г. (Экземпляр, хранящийся в Королевской библиотеке в Копенгагене, дает основания предположить, что существовало более раннее издание 1567 г. Видимо, в силу ярко выраженного протестантского пафоса, тираж 1567 г. был изъят, а при изменении политической обстановки, в 1571 г., книга была напечатана заново. ([Сетевой ресурс] Glasgow University Emblem Website. URL: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FMOb> [Обращение: 05.02.2016]). Гравюры, выполненные Пьером Войротом сопровождаются в сборнике латинскими девизами и поясняющими эпитаграммами на французском. В издании 1584 года к ним прибавились еще и латинские тексты эпитаграмм. А в последовавшем в 1602 г. гейдельбергском издании Анна Ромер Вишер присовокупила к ним эпитаграммы на голландском. Среди «Стан христианских эмблем» встречается изображение пасущегося на лугу ягненка и готовых полакомиться им двух львов, однако им не позволяют это сделать путы, удерживаемые рукой Провидения (илл. 17). Девиз эмблемы гласит: «Deus superbis resistit humilibus dat gratiam» (Бог противостоит гордым, добр к смиренным. – *Лат.*), а латинская изъяснительная надпись:

Rapta pecus geminos pauisset forte leones,
Ni seruata foret eripiente Deo.
Ille animi fastus crudeles comprimit: ille
Subiectos placida commiseratur ope.

[Овца трепетала бы [видя] двух львов,
не спаси ее Господь.

Он удерживает (подавляет) жестокую надменность души; он
сострадает слабым [обладая] мирной властью].

Эта «изначальная» эмблема указывает на противостояние католиков и гугенотов во Франции, вылившиеся в гражданские войны 1562, 1567 – 1568 и 1569 – 1570 гг., при этом подо львами имеются в виду французский король Карл IX и Генрих Валуа, герцог Анжуйский. На самом деле, сюжет «лев, похищающий овцу из стада» кажется несколько надуманным – в роли такого похитителя, скорей, было бы логично видеть волка. Однако «волчья» ипостась отдана в системе сборника герцога Гизам и возглавляемой ими Лиге – как, например, на эмблеме «Ex parvo satis» [Из малого – то, что достаточно] где изображены волки, раздуваемые кузнечными мехами пламя костра: это прямая отсылка к устроенной Гизами религиозной резне 1562 г. в городке Васси, послужившей толчком к первой гражданской войне (илл. 18).

Интересно, что голландская эпитаграмма, прибавленная Анной Вишер, сдвигает эмблему Жоржетт де Монтень в контекст политической истории Голландии и ее борьбы за независимость против Испанской короны:



Илл. 17. Georgette de Montenay. Emblematum cristianorum centuria. Heidelbergae, MDCII. S. 28.

56



Илл. 18. Georgette de Montenay. Emblematum cristianorum centuria. Heidelbergae, MDCII. S. 7.

АНТОН Нестеров

Twe Leuwen fel en wreet hadden een schaep gaen Rocken
 En Roven uijt de kudd', om vratic op te slocken.
 Maer siet de herder trouw neemt wacker op haer goom
 Verrast de Roovers en bedwingtse met een toom.
 De groote herder Crist, heeft Dees vereende Landen

Soo menichmael verlost wt de tyrannen tanden
Bloedich op haer gewet. Weest danckbaer en verbreyjt
O volck! aen yder een Godts groote goedicheyt.

[Два жестоких и свирепых льва замыслили коварное дело: украсть овцу из стада и с жадностью ее сожрать, но верный пастух, не раздумывая, напал на разбойников и поразил их. Так и наш добрый пастырь Христос не раз избавлял эти объединенные земли от зубов кровавого тирана, впившихся в них. Радуйся и будь благодарен, народ, милости и добру божьим]. (Автор благодарит Сану Валиулину за помощь с переводом текстов на староголландском).

³⁰ Bry de, Johann Theodor. *Emblemata nobiliati et vulgo scitu digna*. Frankfurt: Dietrich de Bry, 1593. См., в частности: Klossowski Stanislaw de Rola. *The Golden Game*. London, 1997. P. 14 – 15.

³¹ Цит. по: Соколов М.Н. *Мистерия соседства*. М., 1999. С. 146 – 147; со ссылкой на: *Northern Renaissance Art. 1400 – 1600. Sources and Documents*. Englewood Cliffs, 1966. P. 71.

³² Саму эту мысль высказала еще Ф.А. Йейтс в своем «Искусстве памяти» – но не стала ее разрабатывать. Отчасти связь между *eblemata* и *ars memorativa* затронута в: Diehl Huston. *Op. cit.*

³³ Цицерон, *De Oratore*, II, LXXXVI, 351–354

³⁴ Цит. по.: Йейтс Ф. А. *Искусство памяти*. М., 1997. С. 22 – 23.

³⁵ *Meteorologia philosophico-politica : in duodecim dissertationes per quaestiones meteorologicas & conclusiones politicas divisa, appositisque symbolis illustrata...* [Место издания не указано] 1697.

³⁶ *Meteorologia philosophico-politica...* 3 edition, 1709. S. 55.

³⁷ Picinelli, Filippo. *Mundus Symbolicus In Emblematum Universitate Formatus, Explicatus, Et... Sententiis Illustratus: Subministrans Oratoribus, Praedicatoribus, Academicis, Poetis, &c. Innumera Conceptuum Argumenta...* Coloniae Agrippinae, 1695.

³⁸ Довольно подробно принципы классификации Пикинелли проанализированы в: Manning John. *The emblem*. London, 2002. P. 122 – 127.

³⁹ Picinelli, Filippo. *Op. cit.* S. 29.

⁴⁰ Picinelli, Filippo. *Op. cit.* S. 30.

⁴¹ Otto Vaenius. *Amorum Emblemata*. Antwerpiae, 1608.

⁴² Otto Vaenius. *Amoris divini Emblemata*. Antwerpiae, 1615.

⁴³ Об этой мутации эмблем от «земного» к «небесному» у Ваэния см.: Boot, Peter. *Similar or Dissimilar Loves? Amoris Divini Emblemata and its Relation to Amorum Emblemata/ Otto Vaenius and his emblem books*. Edited by Simon McKeown. Glasgow. 2012. P. 157-173. *Glasgow Emblem Studies* 15.

⁴⁴ Остальные шесть импресс соответствуют трактатам: «De Aeternitas» [О вечности] – импресса с Уроборосом; «Zodiacus Christianus locupletatus» [Христианский Зодиак во имя полноты жизни] – импресса с Зодиакальным кругом, «Horologium» [Измеряющий время (трактат о качествах, присущих ангелам, написанный около полуночи)] – импресса с часами; «Nictetas» [Победитель – трактат, посвященный тому, как взять вверх над низменными порывами]

вами] – импресса с изображением руки, сжимающей скипетр и символ невинности – лилию; «Trismegistus christianus, seu Triplex cultus conscientiae, caelitum, corporis» [Христианский Тризмегист, или тройная работа над созданием, душой и телом] – импресса с изображением трехликого божества; «Amussis» [Плотницкий уровень (трактат о суде праведном)] – импресса с Оком Провидения.

⁴⁵ De aeternitae considerations... ab Hieremia Drexelio. sumptibus C. ab Egmond, 1634.

Взаимоотношения слова и образа в эмблематике: проблемные случаи

Горацианский постулат «ut pictura poesis» дал начало многовековой истории своеобразного противоборства «словесного» и «визуального» в европейской культуре, важным этапом которого и явилась эмблематика XVI–XVII веков. При обсуждении той или иной эмблемы любое рассуждение о соотносённости в ней образа и слова в идеале будет упираться в вопросы герменевтики эмблемы, в постоянно возникающие проблемы толкования её смысла. Рассмотрение того, в какие поистине сложные отношения могут вступать в эмблеме слово и образ, того, в какой степени они содействуют возникновению смысла и, наконец, степени их *связанности* или *дистанцированности* друг от друга – всё это краеугольные камни, служащие постижению поэтики эмблемы. Именно разрешение этой проблемности и будет в фокусе данной работы. Наряду с этим мне бы также хотелось очертить некоторое поле и тех, может быть, технических проблем, анализ и разрешение которых должны стать одной из целей становящейся и только зарождающейся у нас науки об эмблемах.

Как видно из истории развития символизма в эпоху Возрождения, ещё со времён Паоло Джовио (1483–1552) стало общепринятым деление на «душу» (текстуальное, словесное) и «тело» (образное, визуальное) любого символического конструкта, будь то импреза, эмблема, иероглиф или икона (именно в значении *εἰκόν-а*, которое проявлялось, скажем, в ренессансных «Iconologia»-х). Это обозначало, что точно так же, как и самому человеку, и любой эмблеме для «жизни», для её функциональности тоже нужны как «тело», так и «душа», нужны «слово» и «образ», которые по идее неразделимы и совокупны. Справедливости ради отметим, что на заре своего возникновения эмблематика прошла и через т.н. «голые эмблемы», т.е. эмблемы без образа, без «тела», но по сути такие эмблемы максимально тесно сближались с жанром эпитаграммы¹, что порождало своеобразную эпистемологическую проблему – каким образом тогда определить степень эмблематичности чистой эпитаграммы без визуального элемента и какой для этого имеется теоретический критерий или обоснование? Но эмблематика весьма скоро осознала всю бесперспективность «голых эмблем» и установила свою будущую «каноническую форму» во *взаимоотношении* и во *взаимообусловленности* слова и образа.

Что же говорит о соотношении слова и образа современное изучение проблемы? Многие ведущие учёные (A.S. Visser, P.M. Daly, B. Filippi, A. Schöne, D.S. Russell) признают, что данный аспект является одним из наиболее тёмных и неясных в изучении эмблем. Как известно, эмблемати-



Изобр. 1

60

гаемая в тех или иных эмблемах, т.е. критерий того, насколько они коррелируют между собой. Я выделяю три разновидности эмблем, в которых баланс между словом и образом оказывается различным; далее эти три разновидности рассмотрены в порядке всё более возрастающей зависимости эпиграммы от *pictura*.

Во-первых, следует назвать «самодостаточные» эмблемы, коих, на мой взгляд, большинство в эмблематике. Это эпиграммы, легко постижимые и *без* сопровождающей их *pictura*, на присутствие которой мы не встречаем никаких отсылок, как, например, в обычной эмблеме из книги Якоба Борница «*Emblemata ethico-politica*» (1669) под названием «Варварская любовь» (*Amor barbarus*) (см. изобр. 1):

«Есть ли любовь в русском, который жену по любви бьёт?
Не иначе как от ударов жена любить начинает»².



Изобр. 2

ческий материал вообще достаточно недоверчиво относимся к любому рода теоретическим обобщениям, когда зачастую аргумент универсального характера может быть легко опровергнут примерами из иного эмблематического ряда. И это тем более верно, когда мы вступаем в такую многообразную область, как взаимоотношения слова и образа.

По моему убеждению, которое и стало отправной точкой анализа, критерием унификации данных взаимоотношений может стать именно *степень синтеза* слова и образа, дости-

Как эпиграмма, так и обширное *explicatio* эмблемы могут быть поняты и отдельно друг от друга, и образ здесь не служит никакому расширению смысла. Эпиграмма может содержать в себе даже дескриптивные элементы, даже при наличии которых эпиграмма всё равно может быть «голой» (как в случае с «голыми эмблемами») (см. изобр. 2):

«Спросишь, какова вера немецкая? Десницы и стекло,

Руки правые укрепляют веру и поддерживают вино беспримесное»³.

Как известно, и античная эпитаграмма содержала подобные элементы, а также наборы *exemplar*. Можно взять одну любопытную эмблему типа *exemplar* и рассмотреть выстраивание конкретных связей между образом и словом. Из книги Иоанна Самбука «*Emblemata*», эмблема «Равенство» (*Aequitas*) (см. изобр. 3):



Изобр. 3

«Задача правителя и законников – знать, что предписывают законы, равно как и то, что подобает (делать). Один глаз закона остёр, как глаз

Линкея, но выступает вперёд другой (...) глаз, так что он может смягчать тот, строгий глаз в отношении приговоров. Государство не ищет человека слишком зоркого или слишком мягкого: справедливость – посредине, и нравятся людям милость. Тогда мудрый меч будет справедливо править миром, когда от страшного пролития крови даруема будет жизнь»⁴.

Эпитаграмма толкует о качествах справедливого судьи, намекая на ставшее притчей во языцех зрение Линкея. Несмотря на то, что эмблематический пример посвящён зрению, сама эпитаграмма не предпринимает попыток большей и, может быть, более наглядной, визуализации этой истории. Прямой связи с *picura* в эмблеме не наблюдается, здесь нет ни отчётливого символа, ни описания как такового, практически отсутствует сравнение – таким образом, перед нами просто назидательная эпитаграмма, а для рецепции смысла изображение необязательно, изображение в этой разновидности – это просто иллюстрация примера, для репрезентации которого были выбраны *визуализируемые* элементы эпитаграммы. Мы видим короля на троне, один глаз которого внушительно велик – это попытка истолкования и воплощения в рисунке латинского «*lynceus oculus*» (глаз, похожий на Линкеев, т.е. остро-видящий глаз). В этой же связи ниже ещё будет сказано о том, что художнику-эмблематисту, как правило, приходится быть ещё и хорошим филологом для корректного постижения и отображения эпитаграммы.

В связи с королём важно ещё и то, что в руке он держит окружённый змеей меч, что означает сочетание благоразумного и твёрдого ведения правосудия, книга же указывает на те законы, из которых справедливый судья и должен черпать свои знания. Использование символической атрибутики – один из популярнейших способов организации толкования вообще любой символики, и с её помощью значение эпитаграммы легко встраивается в наполнение *picura*.

Вторая группа эмблем состоит из таких эпитаграмм, которые проявляют гораздо *большее* усилие по выстраиванию согласованности с образными элементами, по выстраиванию того самого *синтеза*. Это может

проявляться несколькими способами, такими, как варьирование нарративной точки зрения, фигура апострофы, когда наблюдается обращение к предметам, животным или абстракциям; или же это может быть использование *grasororeia*, когда одно из этих явлений обращается к самому читателю. Этой же цели большей согласованности и большего синтеза будут служить и дейктические элементы текста, как, например, указательные латинские частицы «en» (взгляни) и «esse» (вот, се), привлекающие внимание к объектам, как видимого, так и невидимого порядка. Хотя для эмблематического контекста данные элементы тоже не эксклюзивны, но они вполне могут служить эффективными приёмами для связки слова и образа.

Это наглядно проступает, к примеру, в эмблеме Самбука «Бесплезен избыток» (*Superfluum inutile*) (см. изобр. 4):

«[...] *Вот, гляди*, какой огромный язык вытягивает корова
от тяжёлого труда,

Тогда как *у тебя* никакого языка нет, *крокодил*.

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

Какая томимая жаждою птица могла бы без неё обойтись? Всякому

Творец этого разнообразного мира дал своё,

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

62

Сразу бросаются в глаза способы обращения к персонажам и привлечения внимания: «вот, гляди» (*en*), «у тебя, крокодил» (*crocodile tibi*), эмфатическое «у тебя, милый гусь» (*anser tibi care*). В связи с гусём подчеркнём, что эмблематическая эпиграмма не обязательно «выдаёт» нам финальную картинку: избирательность художника в частности состоит в том, что он изобразил крокодила и быка, но не гуся!

Дейктические техники, таким образом, являются актуальным инструментом визуализации эпиграммы, а также критерием возрастающей связи с изображением.

В этой же категории стоит обратить внимание и на просопопею – популярный риторический приём, весьма рекомендовавшийся к использованию в учебниках риторики того времени – частным случаем его выступает

олицетворение. Эмблема Самбука «Собака жалуется на чрезмерный вред» (*Canis queritur nimium nocere*) (см. изобр. 5):



«Я не преследую ни воров, ни вепрей, ни медведей, и мой лстыивый хвост не восторгается лукаво хозяином. Но меня, за мою силу, послали под ярмо, и

Изобр. 4

я шеей тяну повозки. Силы, которые облегчают [жизнь] другим, отягощают меня. Когда меня ведут через деревни, другие [псы] досаждают мне лаем: [их] свободная стая дивится моей участи. Как бы я был люб моей хозяйке, если бы я был маленьким! Я не был бы лишён ни кушаний, ни ложа. Так многим вредят горделивые силы и возможности: им было бы полезно удовлетвориться [более] скромным положением»⁶ (пер. А.Е. Махова).



Тот факт, что историю рассказывает собака – главный герой истории – значительно уменьшает нарративную дистанцию между эмблемой и её реципиентом. В данном случае текст и образ взаимодополняют друг друга, т.к. на картинке гораздо явственнее выражено то, что плохо усваивается из текста – а именно топика того, что «большее претерпевает от меньшего» и даже мечтает сделаться малым (т.е. оказаться на коленях у женщины).

Итак, в данной группе эмблем визуальное и словесное уже выступают не как автономные модели, но также начинают вступать в заметный синтез.

Заключительная, третья группа, будет включать эмблемы с наибольшей степенью вовлечённости словесного элемента – в образное; это такие эпитаграммы, в которых связь с изображением предстаёт как самая непосредственная.

Самый простой пример – эмблема Самбука «Недостойное, либо избыточное счастье» (*Felicitas indigna vel superflua*), в эпитаграмме которой есть два конкретных указания на содержимое рисунка (см. изобр. б):

1) «Своевольно мягкие червячки выплёвывают грубые шёлковые нити над хозяевами – а ты думаешь, всё это (само) растёт. Ни листьями не питается животное, ни теплом оно не согревается, но беззаботно выдавливает из себя труд, который видишь ты»⁷;

2) «Однако дерево *это* даровано было несметно богатым [...]»⁸.

Негласно предполагается, что такого рода эмблему можно читать уже только вкупе с изображением, здесь уже обязательным элементом для постижения смысла *эпитаграммы*. Потому что в ином случае куда читатель должен направить свой взор, чтобы воспринять конкретные указания? Именно в такие моменты, когда эмблема как бы «привязывает себя»



к изображению, она и переступает через рамки своей «эпиграммности» и делается подлинной эмблемой. Следствием этого является и то, что эмблемы данной категории вплотную подступают к модусу экфрасичности. Рассмотрим на ряде эмблем, как в них может проявляться экфрасис, и как, при его посредстве, сближаются образ и слово.

Эмблема «Об истинной любви» (De

sincera charitate) из книги Лаврентия ван Хекта «Микрокосмос, sive Parvus Mundus» (1670) начинается так (см. изобр. 7):

64

«Ты видишь трёх Харит, девушек, стоящих без одежды»

И ниже:

«Живописец их изобразил нагими, так как лицемерие, Уловки и прикрасы им должны быть ненавистны и несвойственны. Все они стоят вместе и рядом друг с другом, держась за плечи. Третья, которая стоит спиной, на двоих смотрит»³.

Видно, что толкование изображённого переходит границы аллегорического и вступает в границы самого изобразительного содержания pictura. В связи с этим я предполагаю, что эмблематический экфрасис является наивысшей формой сближения словесного и изобразительного,

которое вообще достижимо в эмблематике, хотя, справедливости ради отметим, что случаи его возникновения нечасты.

Нам симпатична высказанная Ю.В. Доманским гипотеза о том, что эмблематика и сама по себе экфрасична, хотя это верно лишь отчасти. Эмбле-



матика действительно знает перечень таких эмблем и даже целых книг эмблем, устройство которых – картинка и двустихие под нею – включает хотя и негласное, но устойчивое правило, что одна строчка посвящена изображённой *сцене*, т.е. проявляет экфрасис, а другая – эмблематическому *значению*, т.е. толкует её! С точки зрения грамматики может вызвать недоумение тот факт, что синтаксическая связь между строками могла напрочь отсутствовать, зато вместо неё сохранялась связка посредством метафорической аналогии.

Для большей наглядности того, как устроены эти эмблемы и того, как содержательно могут варьироваться тезисы в 1 и 2 строке, приведу в пример три эмблемы из книги Якоба Борница «*Emblemata ethico-politica*» (1669):

– «На стези Твоя направи» (*In viis tuis ambula*)
«*Не искушай Господа, пользуйся дозволенным*,
Безрассудного ждёт несчастная гибель»¹⁰;

– «Человек природы не идёт по дороге людей духа»
(*Homo naturalis nescit ea, quae sunt spiritualis*)
«Если смертный на солнце поднимет взгляд, взор меркнет,
Слепой вдохновенный разум не в силах проникнуть в твоё»¹¹;

– «Не случайно падение» (*Non casu casus*)
«*В мире нет ничего случайного; Господь всем управляет*,
И тем, что ты считаешь упавшим по случайности»¹².

Мне представляется, что эмблематический экфрасис – это весьма многообещающая и заслуживающая самого пристального внимания тема, потому что имманентность его эмблематике достаточно очевидна.

Во второй части данной работы хотелось бы перейти от поиска визуальных подсказок в эпиграммах к проблемам взаимоотношений слова и образа в конкретных эмблемах и коснуться ряда случаев, проливающих свет на то, как именно рисунки могут интегрироваться в эмблемы.

Приступая к анализу той или иной эмблемы, мы как правило отталкиваемся от представления, что дизайнер исполнил рисунки уже *после* того, как были написаны эпиграммы, что логично: ведь прецедентом послужила первая книга эмблем Альчиато. Тем самым весь процесс дизайна сводится к преобразованию слов и идей – в образы, т.е. в конечном счёте – к толкованию текста, к герменевтике. Как уже было сказано, иллюстрации не обязательно должны являться художественными копиями эпиграмм. К тезису о том, что художнику-эмблематисту надлежало быть хорошим филологом, можно добавить и «хорошим толковником» и «трансформатором» смыслов, потому что и на этом пути могли также возникнуть проблемы.

Естественно, что отчётливее всего проблема толкования текста эпиграммы выступает именно тогда, когда художник допускает ошибки или же неверно толкует текст. Опуская историю самого известного примера художественной ошибки – с рыбой-прилипалой Альчиато – сперва обратимся к проблеме двусмысленности в эпиграммах.

Так, в эмблеме «Знаки Сильных» (*Signa Fortium*) (см. изобр. 8) из



Изобр. 8

книги того же Альчиато нам рисуется гробница могущественного Аристомена и орёл – но проблема в том, в каком же отношении он находится к этой усыпальнице? В различных изданиях он либо высечен в монументе, либо же восседает на нём. И точная визуальная специфика здесь попросту не может быть определена, поскольку латинское *insideas*¹³ может обозначать как одно, так и другое. Естественно, художники не могли проигнорировать латинский текст, но должны были выбрать один из вариантов прочтения. Альчиато же, судя по всему, особых предпочтений не имел, к тому же для смысла эмблемы это не играет существенной роли.

Интереснее взглянуть на примеры со смысловозначительной ролью, как, скажем, эмблема «Равнодушие Государей» (*Negligentia Principium*) (см. изобр. 9) Иоанна Самбука, на которой изображён лежащий на дереве циклоп Полифем и гуляющие рядом овечки. Это отчётливый пример неверной трактовки латинского выражения «*trunco vestigia firmat*», предполагающего, что он себя поддерживает палкой, а далее и то, что овцы следуют за ним, но то, что художник истолковал «*truncus*» как ствол, и побудило его положить на него Полифема. Можно предположить, что своей трактовкой художник пожелал усилить основную тему эмблемы, выраженную в заголовке, поскольку «равнодушие» или «небрежение» власть предержащих гораздо лучше проявляется в позе раскинутости на дереве, чем в ведении овец – т.е. своего народа – за собой.

Показательна в плане ошибочной трактовки ещё одна эмблема Самбука – «Усердие и труд побеждают» (*Studium et labor vincit*) (см. изобр. 10), где, согласно эпиграмме, сосуд с двумя ручками выражает идею необ-



Изобр. 9

ходимости рвения и энтузиазма: «Это сосуд, за который хватаются, удобно помогает своими ручками. Но кто сильно желают схватить правую ручку, сильные и яростны, их никакая опасность не страшит, незрелые же, ленивые, медлительные и пожилые люди, бегущие от неприятностей, хватаются за левую»¹⁴. На рисунке же, если не ставить себя на место сосуда, мы видим прямо противоположную тексту композицию, в которой очевидно, что стоящие слева – это именно энергичные, а стоящие справа – слабы и ленивы. Было бы странно изображать

стороны в соответствии с точкой зрения сосуда, ведь именно наша, читательская точка зрения первична. Причина этого, вероятно, кроется в том, что гравёр позабыл, что эмблемы печатались зеркально наоборот, но, как бы то ни было, последствием этого явилась искажённая иллюстрация эпиграммы.

Здесь, вероятно, может возникнуть возмущение, что речь о технических ошибках не должна идти тогда, когда мы говорим об общих взаимоотношениях эпиграммы и изображения, об отношениях слова и образа. Представляется, однако, что и они также способны демонстрировать принципиальное различие между, с одной стороны, концептуальным изображением и *действительной*, т.е. фактической иллюстрацией эпиграммы, с другой стороны. Потому что подобные этой ошибки чётко обрисовывают дистанцию между образом, выдуманным поэтом, и тем, что художник выпустил в качестве *picture*. Хотя в рамках данной статьи и не получится подступиться к сложной проблеме взаимоотношений между автором и художником в эмблематике, но этот фактор мы в идеале также должны иметь в виду, встречаясь со сложностями толкования.

Касаюсь проблемы *интеграции смысла* в образ, мне бы хотелось привести в пример такую любопытную эмблему Самбука, как «Ведом Фортуной» (*Fortuna Duce*) (см. изобр. 11). Если мы перенесём себя на место художника, то, по всей вероятности, будем удивлены встретить следующие начальные слова эпиграммы: «Вот два сундука, в одном из них свинец, в другом – золото. Оба они закрыты»¹⁵. Не изобразить сундуки не получится, раз они таким образом введены в текст, но каким же образом выразить их содержание, если в закрытом состоянии разница невидима? В данном случае необходимо заметить, что если непредсказуемая природа фортуны может легко быть истолкована в эпиграмме, то





68

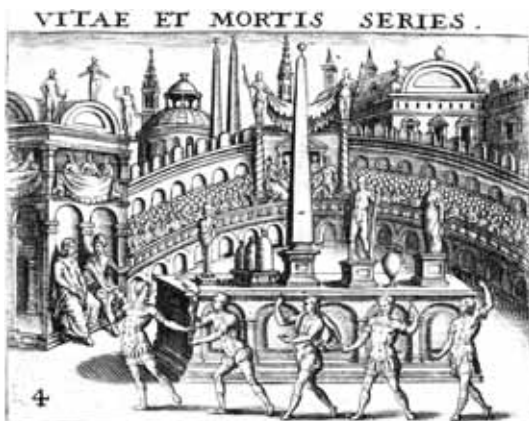
татель готов предположить, что женская фигура является Фортуной, но, судя по иконологии Фортуны (парус, колесо, шар, весы, отсутствие ног или иная семантика зыбкости), у изображённой здесь женщины с ней нет ничего общего!

В эпиграмме следующее: «Если обманет тебя выбор и, как слепой, ты выберешь свинец вместо драгоценного золота, кого сочтёшь причиной неудачи? Поэтому и мешает Фортуна многим сметливым людям и несправедливые награды дарует тем, кто их не заслуживают. Не может хозяин всегда одарять сокровищами верных ему и не его вина в том, что не заслужившие скопили столь много...»¹⁶. Содержание, как видим, представляет собой скорее мыслительную конструкцию, нежели разворачивающийся сюжет и поэтому оно с трудом иллюстрируемо. В этом моменте у художника могут возникнуть две проблемы интеграции смысла в образ. Во-первых, это проблема недостаточной содержательности, как на данной эмблеме. Или, напротив, чрезмерной содержательности, когда событий в эпиграмме уместно столько, что необходимо выбирать лишь фрагмент. Разрешение обеих проблем во многом будет зависеть от находчивости и смекалки иллюстраторов, но, к их чести скажем, что эмблематика знает примеры разрешения проблем второго рода, как, скажем, на эмблеме Михаила Майера из алхимической книги эмблем «*Atalanta Fugiens*», где достаточно широкий нарратив достаточно гладко уместился в пределах одной эмблемы (см. изобр. 12).

Можно сказать, что успешность интеграции смысла в образ будет напрямую зависеть от того, насколько референциональна эпиграмма по отношению к *ricitura* или же насколько она событийна по своему наполнению.

Как правило, художник в эмблематике, конечно, имеет большую творческую свободу для интеграции смысла эпиграммы в образ и получает право отбирать или даже компоновать те сцены, которые он предпочитает изобразить. Единственный критерий – это визуальный потенциал.

Несомненно, что когда в эпиграмме *абстрактный* концепт даётся на основе *конкретных* предметов, то изображаются, конечно, конкретные вещи, как, к примеру, в эмблеме «Чередa жизни и смерти» (Mortis et vitae series) из книги «Emblemata» Дионисия Лебей-Батиллия (см. изобр. 13), где абстрактная идея конечности жизни выражена в конкретном образе передачи лампы спортсменами друг другу¹⁷.



Нелишне упомянуть и о том, что важным аспектом содержательности эпиграммы будет являться известность её темы, ибо мы скорее распознаем примеры из классической мифологии или олицетворения со знакомыми нам атрибутами, нежели, скажем, людей с двумя сундуками. Но немаловажное значение при этом имеет и вопрос авторской интенции, поскольку эпистемологический посыл многих эмблем – это классическое «dulce et utile», посыл того, чтобы читателю было приятно проявить усилие ума по разгадке «тайны» художественного образа, для каковой цели образ должен быть как можно менее коммуникативен.

Хотя наиболее успешные эмблематические примеры – это (опять же по Джовио) такие, которые и не слишком темны, и не слишком «прозрачны»; они не банальны, над ними приятно «поломать голову». Художник, конечно, может облегчить взаимоотношения слова и образа: самый простой способ избежать читательского недоразумения – это дать в *самой pictura* словесное пояснение, как это происходит на эмблеме Бартеелеми Ано, где надпись «ΧΑΟΣ» художник вставил из того соображения, что иначе данный концепт ему чисто визуальными способами не изобразить (см. изобр. 14).

Значение обратного этому процесса – а именно усложнение отношений слова и образа – поистине трудно переоценить. Выше мы сказали о том, что *pictura*, в сравнении с эпиграммой, как правило проигрывает в задаче иллюстрирования смысла и что в эмблемах наподобие «Fortuna Duce» без визуальных подсказок читатель не получит ключа к смыслу. Рассмотрим далее, как *pictura* способна не только сужать, но даже и *расширять* исходный смысл. Именно это наблюдаем на эмблеме «История Персея» (Persei fabula) (см. изобр. 15) из книги



Изобр. 14



эмблем Иоанна Самбукка. В уголке мы видим надпись «Гиперборея», упоминания которой в эпиграмме нет. Можно толковать, что это одно из мифологических указаний на то место, где Персей якобы убил Медузу. Но художником (повторим, не автором эпиграммы!) её способность приводить в оцепенение как бы отождествляется с тем, как живут обитатели этой области¹⁸; а счастливые обитатели Гипербореи,

70

по поверьям, ведут праздную и безответственную жизнь, и когда человек начинает жить таким образом, то у него останавливается умственная деятельность, он как бы интеллектуально «оцепеневаает».

Даже ещё не прочитав эпиграмму, мы уже можем получить визуальные намёки в слове «гипербореи», в явной связи с которым находятся и источающая вино бочка, и отрубленная голова цепящей ум Горгоны – т.е. связь их друг с другом прямая. На заднем фоне находится храм, очевидно, что это храм Минервы, ибо он увенчан совой, а также слева – крылатый Пегас, с восседающим на нём персонажем, дующим в трубу. На самом деле это Персей, победивший Горгоновскую разнуданность и славящий по всему миру мудрость Минервы, благодаря которой он всё и совершил (что выражает глаз на кончике Персеева меча).

Это очень непростой визуальный комплекс, который, иллюстрируя основную эмблематическую ситуацию, вместе с тем значительно расширяет её семантическое поле с помощью как конвенциональной (глаз, бочка и храм), так и неконвенциональной иконографии (надписи на земле).

Естественный приём усложнения взаимоотношений слова и образа – это вставка в рисунок *новых* элементов, что неизбежно интерпретируется нами как расширение семантики эмблемы: в пример можно привести достаточно неуклюже изображённого на щите мифического врага Энея – Турна – рака (внешне же похожего на скорпиона). Эмблема (см. изобр. 16), толкуя о геройстве и добродетелях Энея, не говорит ни о раке, ни о скорпионе. Но если художник стремился добавить сюда именно рака, то его присутствие должно скорее всего обозначать движение назад, тем самым символизируя побег Турна. Желание привнести в эмблему что-то своё, усложнить её новыми элементами весьма понятно, поскольку всё это способствует излюбленной эмблематистами комбинаторной игре, в ходе которой хотя точка сборки смысла в эмблеме осталась прежней, однако же связь между словом и образом стала гораздо более *взаимодополнительной*.

Именно в таком ракурсе раскрывается следующая эмблематическая «задача» из книги Самбука (см. изобр. 17). Автор утверждает, что как плавающая древесина будет держаться на воде из-за малого своего веса, так и тщеславный, лстивый, обманывающий человек тоже сумеет остаться в живых, а те, кто держатся своих принципов, пойдут ко дну. Это выражают человек, нашедший спасение у земли и человек, тонущий в воде. Обратите внимание, как художник дополнил нравственно-этический смысл небольшой художественной деталью: на утопающем – шлем, т.е. избыточный вес, и именно он и тянет человека вниз. Шлем не только обозначает причину утопления, но дополнительно символизирует ещё и преданность долгу нравственно крепких людей.

Говоря о расширении эпиграмматического смысла, невозможно обойти вниманием проблемный вопрос эмблематического интертекста, который кратко освещу в двух ракурсах. Во-первых, расширение может быть визуальным, как в следующей эмблеме Самбука (см. изобр. 18), толкующей о двух легендарных прыгунах в вулкан – Плинии и Эмпедокле, павших, согласно тексту, жертвами собственной ошибки и чрезмерной тревоги, которая на *pictura* сидит в образе, напоминающем дюреровскую Меланхолию. В отличие от эпиграммы, упоминающей меланхолию не развернуто, но всего в паре заключительных слов, *pictura* толкует её весьма отчётливо, прибегая к визуальному «*locus communis*». И хотя читатель мог бы догадаться о сюжете из прочтения одной только эпиграм-





Изобр. 19

мы, однако он мог бы выпустить из виду эту остроумную находку эмблематиста и этот интертекстуальный элемент сюжета.

Во-вторых, следует указать и на комбинаторное расширение смысла с помощью, в частности, библейского интертекста, с учётом которого связь образа и слова делается более богатой и начинает играть новыми красками. Самый популярный механизм инфильтрации цитат из Священного Писания – это наложение библейской истории на античный сюжет. В этом смысле репрезентативна эмблема из книги эмблем Лаврентия ван Хекта «Микрокосмос, sive Parvus Mundus» (1678) под названием «De Jovis et Cupidinis» (см. изобр. 19), изображающая апокрифическую для мифологии сцену изгнания Купидона с небес. К ней добавлена цитата из книги пророка Исайи: «Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, (попиравший народы)» (Ис. 14:12) (в латинском – «*lucifer*»: *Quomodo cecidisti de coelo, Lucifer, qui mane oriebaris? Corruisti in terram [...]*). Это совершенно недвусмысленное отождествление павшего ангела с Купидоном остроумно олицетворяет идею лишения небесного царства провинившихся перед верховным Богом. Такого рода интертекстуальные смешения должны равным образом учитываться как один из уровней прочтения эмблемы и её комбинаторной игры.

В данной работе безусловно были освещены не все модусы взаимодействия образа и слова в эмблематике ввиду широкой вариативности проблемного поля. Всё же представляется возможным и даже необходимым говорить о выработке критериев этих взаимоотношений. На наш

взгляд, ими должна служить именно степень синтеза, для которой нами была предложена классификация, простирающаяся от полной автономности слова до его слияния с образом в эмблематическом экфрасисе.

¹ См., например, Francis Thynne «Emblemes et Epigrammes» (1600), где в названии книги и в оглавлении чётко прослеживается деление книги на две части, а на текстовом материале одно ничем не отличается от другого.

² *Ecquis amor Russi, qui uxorem caedit amore? / Nec nisi, quam plagis uxor amare cupit.*

³ *Quid Germana fides, quaeras? an dextra vitrumque, / Dextra fidem stabilit, con-*
stabilitque merum.

⁴ *Principis officium scire est, jurisque periti, / Quid jubeant leges, conveniatque*
simul. / Lynceus est oculus iuris, sed prominet alter (...). / Non nimis attentum Re-
spublica, nonve remissum / Exigit, in medio ius, veniaequae placent. / Tum gladius
rectè prudens dominabitur Orbi: / Cuius ab ancipiti vita cruore datur.

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

⁶ *Non ego furaces nec apros insector & ursos, / Applaudit nec hero blandula cau-*
da suo: / Sub iuga sed mittor validus, traho & esseda collo, / Quaeque levant
alios viribus usque premor. / Per vicus ductum me alii latratibus urgent, / Miratur
casus libera turba meos. / Quàm fueram charus dominae, si parvulus essem, / Non
mensa, lecto nec caruisse velim. / Sic multis vires, & opes nocuere superbae: /
Contentum modico & profuit esse statu.

⁷ *Spontè vomunt celsa dominis super aspera molles / Serica vermiculi, crescere*
cuncta putes. / Non alitur foliis, nec fotu, sed sine cura / Tam leve quod cernis
pendulus urget opus.

⁸ *Haec fortunatis nimium sed contigit arbor; ...*

⁹ *Tres cernis Charitas, positas sine veste puellas, [...] Pictor eas posuit nudas,*
simulation namque / Fucus & invisus debet abesse dolus. / Quodque simul sociae
junctis amplexibus astent, / Tertia quod tergum praebeat, ora duae: [...]

¹⁰ *Ne tenta Dominum, concessis utere causis / Audacem infelix sequitur exitium.*

¹¹ *Solis ad adspectum si acies mortalis hebescit, / Enthea scrutari mens tua caeca*
nequit

¹² *Fortuitum in Mundo nihil est; Deus omne gubernat / Et quod fortuita vi cecid-*
isse putas

¹³ *Quae te causa movet volucris Saturnia, magni / Ut tumulto insideas ardua Ari-*
stomenis?

¹⁴ *Est vas quod capitur, rite iuvans auriculis suis. / Ansam sed cupiunt solliciti*
prendere dextram / Fortes, atque alacres quos remonent nulla pericula. / Laevam
sed pueri, desidiosos, ingenio ac pigri / Prensant, atque senes qui fugiunt saepe
molestias.

¹⁵ *Sunt binae hîc cistae, quarum tenet altera plumbum, / Auro sed gravis est altera,*
neutra patet.

¹⁶ Optio si fallat, plumbum ut pro divite caecus / Arripias auro: quis tibi caussa mali est? / Hinc quibus ingenium est, multos fortuna retardat, / Non dignisque refert praemia iniqua viris. / In domino non est semper ditare fideles, / Culpa, nec immeritos tot cumulasse bonis.

¹⁷ Как в состязании одни другим, стоя рядом, (передавая) / Горящий светоч стремятся (его) к цели принести. / (Так) торопясь, мы направляемся к смерти во всякое время / И кого-то она опережает, а за кем-то следует. / Все к ней направляемся, в жизни нашей она последняя цель / И дано (всем) задеть мету этой жизни.

¹⁸ В эпиграмме же речь идёт просто об абстрактных людях: Qui se delitiis libidinosi / Dicarunt, gelidi rigent sopore, / Membra & humidiora pituita / Facta post studiis parum Minervae / Sunt apti, ac remorantur aptiores.

Эмблематика Иоахима Камерария: от природы к человеку

Нюрнбергский врач и ботаник Иоахим Камерарий-младший (1534 – 1598), сын знаменитого филолога-классика, обратился к весьма далекому от его основных занятий жанру эмблемы необычно поздно: первая книга его эмблем вышла в 1593 г., когда автору было 59 лет. Тем не менее, за оставшиеся ему пять лет жизни Камерарий создал монументальный цикл из четырех эмблематических книг (последняя была издана уже после смерти автора его сыном Людвигом), отмеченный строгим структурно-тематическим единством¹.

Каждая книга Камерария представляет собой центурию (сотню) эмблем. В выборе такой формы (а вернее, способа ограничения материала) Камерарий не оригинален: до него эмблематические центурии выпускали Гийом Ла Перьер, Жиль Коррозе, Жоржетта де Монтене и др. Однако никто до него не создавал цикл центурий, объединенных единой предметной областью. Для Камерария эта область – природа и ее живые создания, систематически распределенные по центуриям: растения (первая центурия), «четвероногие животные» (вторая центурия), «крылатые животные и насекомые» (третья центурия), «водные животные и рептилии» (четвертая центурия).

Цикл Камерария, таким образом, охватывает весь мир живой природы; деление на центурии соответствует современной автору систематизации этого мира. При этом нельзя утверждать, что цикл организован иерархически, «снизу вверх»: тетралогия начинается с растений не для того, чтобы «взойти» от низшего к высшему, но потому (по предположению Я. Папи), что растения «в силу их асексуального характера» представляются Камерарию «самыми невинными созданиями в Божественном Творении»². Не значит ли это, что растения в известном смысле «выше» сложных животных? Камерарию вообще присуща своеобразная зачарованность «малым», о которой мы будем говорить ниже, – убеждение в том, что тайна природы в «ничтожных» тварях проявляется едва ли не удивительнее, чем в больших.

Через весь цикл проведен единый структурный принцип. Каждая эмблема занимает книжный разворот. На левой странице расположены краткое *inscriptio*, гравюра (*pictura*) и *subscriptio*, представляющее собой элегический дистих; на правой – прозаическая часть эмблемы, никак не озаглавленная, но именуемая исследователями «комментарием» (лишь в завершающих «сотых» эмблемах второй и третьей центурий Камерарий расширяет этот комментарий до нескольких страниц).

Мы не в коем случае не должны недооценивать значение комментария, который следует признать не только абсолютно необходимым (поскольку без него смысл некоторых эмблем остался бы непонятным), но и, возможно, доминантным элементом эмблемы – во всяком случае, той ее частью, где авторская интенция выражена в наибольшей степени. Камерарий не скрывал, что его эмблемы – продукт коллективного, семейно-дружеского творчества. В послесловии ко второй центурии, обращаясь к «благодарному читателю», он признается, что для дистихов «использовал творения моего сына и некоторых друзей, ибо откровенно признаюсь, что в этом роде я не слишком искусен (*exercitatus*)» (II, Сс3r).

Иначе обстоит дело с комментариями к эмблемам. Эти плотные коллажи из разнородных цитат, прослоенных собственными мыслями, Камерарий создавал самостоятельно³. Трудно удержаться от предположения, что именно так называемые комментарии, которые сам Камерарий в посвящении первой центурии Якобу Курцу фон Зенфгену, вице-канцлеру императора Рудольфа II, называет «размышлениями» (*meditationes* – I, A3r), и были для него смысловым центром эмблемы, а все прочее – как бы вводной частью к ним. Именно поэтому мы в нашем дальнейшем изложении уделяем комментариям не меньше внимания, чем традиционным трем частям эмблемы.

Между гуманистической словесностью и естественной историей

В эмблематической продукции цикл Камерария занимает уникальное место, поскольку принадлежит одновременно двум культурным практикам: миру собственно эмблематики как вербально-визуального жанра, выросшего на почве гуманистической словесности, и научному миру естественной истории. На это указывает и двойственная судьба его эмблем, которые, с одной стороны, использовались в художественных целях – для украшения домов, в изображениях на медалях, в книгах эмблем других авторов (в виде прямых и не прямых заимствований), а с другой – цитировались в трудах естествоиспытателей. Так, Улиссе Альдрованди, один из основоположников современного естествознания, в своем многотомном труде по истории животных не раз ссылается на эмблемы Камерария⁴.

Подобная двойственность стала возможна благодаря тому, что стратегии научного объяснения природы и ее словесно-визуального представления в эмблеме не воспринимались в эпоху Камерария как несоместимые. Как справедливо отмечает В. Хармс, «компендиумы по естественной истории и эмблематические книги с их сочетанием графического и словесного элементов, описания и толкования в эту эпоху идут рука об руку»⁵.

Более того: полноценное описание животного в естественной истории предполагало и включение такого параметра, как возможность использования данного зверя в символе или аллегории (эти термины практически не различались), а эмблема ведь и мыслилась как символическая форма, позволяющая изображенной «вещи» (одушевленной или нет) раскрыть свой тайный смысл. Вот почему Альдрованди, например, в обширной статье о еже (*echinus*)⁶ предусмотрел раздел «символы и эмблемы», где привел соответствующие эмблемы Камерария.

Если естественная история в XVI-XVII вв. стремится использовать эмблематику как один из уровней описания природы (а именно, как уровень, на котором природа предстает системой смыслов), то и эмблематика, в свою очередь, стремится включить в создаваемую ей систему смыслов как можно больше природного материала. У. Эшворт считает, что интерес эмблематистов к миру природы начинает стремительно нарастать с 1560-х гг. и достигает кульминации именно в эмблемах Камерария⁷.

Впрочем, для Камерария природа едва ли была просто материалом, из которого человеческого «искусство» извлекало все новые символы и аллегории. Особое отношение Камерария к природе, противоречащее ренессансной тенденции к превознесению искусства как ее успешного соперника, выразилось в обрамляющих текстах центурий, где звучит нескрываемое восхищение чудесами и тайнами природы.

Камерарий более чем серьезно относится к природе как высшему творческому началу⁸, а это значит, что в его эмблемах природа – не пассивный материал для построения аллегорий, а самостоятельная тема. Однако от этой темы Камерарий протягивает смысловые нити к человеческому миру – к этике (в посвящении к третьей центурии он назовет свои «символы и эмблемы» «этико-физическими» – III, A2r), к правилам практического поведения, к литературным текстам, историческим анекдотам.

Отсюда – типичная композиция его комментария: он открывается естественнонаучными сведениями о данном растении или животном; далее идет сообщение о том, что «символически» или «аллегорически» (*symbolice* или *allegorice* – эти понятия у Камерария синонимичны, но чаще он пользуется первым) данное растение или зверь может означать (указывать на, выражать и т. п.) некое моральное свойство, состояние, род поведения; после чего следуют сентенции, извлеченные из поэтических, теологических, дидактических или иных текстов, а также «историческая» часть, в которой обычно сообщается о тех или иных реальных лицах, либо дающих примеры соответствующего морального качества или поведения, либо использовавших данный «символ» в качестве личного девиза. •

Таким образом, в своем комментарии (а вернее, в «размышлении» – *meditatio*) Камерарий создает единый континуум, в котором физическое, моральное, поэтическое и историческое начала не просто сосуществуют, но и отсылают друг к другу.

Природа как иносказание

Нам уже приходилось отмечать связь эмблематики со средневековым учением о значении вещей (*significatio rerum*)⁹, трактующим всю сотворенную природу как «второй язык» (выражение Хеннига Бринкмана) – язык Бога, который в своей «речи» вместо слов использует вещи.

Для ренессансного эмблематиста «говорит вещами» не только Бог, но и природа. Она учит, наставляет, именуется; однако «речь» природы, говорящей посредством «вещей», – иносказание, нуждающееся в толковании.

Именно в этом контексте, как мне кажется, следует понимать фразу Камерария: «...нет такой вещи в природе, в которой не было бы какого-нибудь скрытого чуда (...*nulla res sit naturae, in qua non miraculum aliquod indutum habeatur*)» (II, A3r-A3v). «Чудо» природных вещей для Камерария

– это не только их удивительные естественные свойства, но и их «речь», обращенная к человеку – их иносказание, посредством которого природа нас учит. В продолжении вышецитированной фразы Камерарий обращается к теме животных и фактически объясняет сам, что он понимает под «чудом» природы: «Ведь сказав о человеке как о самой благородной из всех сотворенных вещей, как о *microcosmō*, то есть о малом мире, разве мы не вспомним, сколь многие и разнообразные примеры добродетелей и пороков, сколь многочисленные чудесные и тайные свойства, а также источники полезных искусств и лекарств происходят из животных?» (II, A3v).

В этом пассаже характерным образом перемешаны физические свойства животных и заключенные в их повадках моральные уроки («примеры добродетелей и пороков»). Камерарий не склонен разделять то и другое: ведь его проект, собственно, и нацелен на создание «этико-физического» (его собственное выражение!) континуума, в котором «созерцание Божественного творения, *physica contemplatio*, вело бы к совершенным деяния добродетели, к истинной *doctrina ethica*»¹⁰.

Итак, в природные вещи заложены моральные смыслы. Средневековая теория значения вещей предполагала, что эти смыслы заложены самим Богом. Ренессансная эмблематика, дававшая простор изобретательности остроумию эмблематиста, его способности самостоятельно вкладывать смыслы в вещи, заставила Бога потесниться, но все же не устранила полностью представление о Божественной предопределенности вещей смыслов. Поэтому эмблематист мог оперировать двумя стратегиями: порой он представлял себя *открывателем* скрытого в вещи Божественного смысла, а порой – *изобретателем* «нового» смысла данной вещи (или комбинации вещей).

Эти два случая фигурируют и в эмблемах Камерария. Их нетрудно различить. В одном (и более редком у Камерария) случае эмблема представляет собой некую искусственную конструкцию из произвольно и «остроумно» связанных элементов – «искусное изобретение», по выражению самого Камерария. Комментируя подобные эмблемы, Камерария часто пользуется словом «*inventio*», подчеркивая, что использованный в эмблеме символ или аллегория «изобретены». Такова, например, эмблема, где на *pictura* изображена трава триполий с семенами в виде крестов, которая растет между Сциллой и Харибдой. Понятно, что сближение триполия с мифологическими реалиями носит откровенно искусственный характер (хотя Камерарий и ссылается на итальянского ботаника Луиджи Ангиллару, который якобы и поместил триполий между Сциллой и Харибдой).

Крестообразный триполий – благочестивые христиане; Сцилла и Харибда – опасности житейского моря. «Автор этих символов хотел сказать этим



аллегорическим изобретением (*allegorica inventio*), что и среди самых жестоких бурь (...) мира сего благочестивые люди, возлагающие единственную надежду на вечного Бога, сохраняемы и защищаемы от (...) опасностей» (I, N 94).

Предметная конфигурация эмблемы искусственно сконструирована *ad hoc*, под требуемый смысл – и потому определена Камерарием как «аллегорическое изобретение».

В другом случае (к нему относится большинство эмблем Камерария) эмблема представляет не искусственно сконструированную, но естественную ситуацию, взятую непосредственно из природы. Здесь иносказание не «измышлено» и не вложено в предметную конструкцию извне, но извлекается из самой «вещи» посредством ее толкования: говорит сама природа – поступками, повадками животных, свойствами растений, и т. п.

В данной группе эмблем Камерарий, как мне кажется, никогда не говорит об «изобретении» смысла – смысл возникает из «чуда» (если воспользоваться словом самого Камерария), состоящего в том, что сама природа учит, наставляет, указывает и т. п.

Приведем в качестве примера эмблему о крокодиле, который всегда откладывает яйца в безопасном месте, угадывая, до какого уровня поднимется в данном году Нил (II, N 97). Этот «факт», почерпнутый из Плиния Старшего («Естественная история», VIII, xxxvii, 89), дал повод увидеть в крокодиле «учителя» человека:

*Nosse modum tempusque doces, crocodile magister,
Et ventura diu tempora prospicere.*

(Ты учишь нас, о крокодил-учитель, угадывать образ [действия] и благоприятный момент [для него], а также заглядывать в отдаленное будущее).

Иносказание здесь не вложено в природу человеком: скорее оно извлекается из нее, как заложенный Богом смысл и урок. Каков же объем этого урока?

Объем природных сведений.

Уточнение и верификация античной естественной истории

«Базой означающих» для эмблем Камерария служит вся античная естественная история, дополненная новыми авторами (Конрад Геснер, Олаф Магнус, Джироламо Кардано) и сведениями, почерпнутыми от знаковых врачей, путешественников, охотников.



Обрисованный античными источниками круг флоры и фауны явно воспринимается им как слишком узкий, и он стремится включить в эмблемы как можно больше явлений, не известных натуралистам древности. Так, по наблюдению Я. Папи, «он не упускает случая внедрить открытия, сделанные в Новом Свете и описанный современными ботаниками, – такие как, например, пион (I, N 62)»¹¹. Новизну своего материала он, как правило, отмечает, как в случае с броненосцем: «именуемый испанцами армадиллом (*Armadillo*)», он «не был известен древним» (комментарий к эмблеме II, N 83).

Среди «новинок» также райская птица, «ввезенная в Европу из Азии и описанная в 1550 г. Кардано»¹², о которой Камерарий сообщает: «прекраснейшую и редчайшую птицу», которая водится на Моллуккских островах, местные жители «никогда не видели на земле живой, однако порой она бездыханной падает с высот (*ex alto aere*) на землю и бывает, когда ее найдут, весьма почитаема» аборигенами. Они «называют ее на своем языке *Manuco diatta*, что значит Птица Бога, ибо они думают, что она родилась в раю...» (III, N 43).

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

Из этого примера видно, что сведения «современных натуралистов» могут выглядеть не менее фантастично, чем иные рассказы того же Плиния Старшего. В этой связи встает вопрос, насколько была важна Камерарию реальность «фактов», на основе которых он выстраивает свои эмблемы.

Порой он пользуется сведениями, в которые сам не верит, что и оговаривает в комментариях. Так, поверья о способности рыси видеть сквозь преграды следует, по его мнению, признать «гиперболами», однако они «тем не менее могут быть изящно (*eleganter*) применены к остроте выдающегося ума, к остроумию (*ingenii acumen*) и пронизательности...» (комментарий; II, 34).

И все же в целом Камерарий не безразличен к реальности своих природных «знаков»: ведь иначе они не были бы истинным чудом природы, а всего лишь «изобретениями» человеческого остроумия. Вот почему он стремится, используя античную традицию, уточнить и верифицировать сведения, ею передаваемые.

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

мень» (IV, N 18).

Мы имеем дело с корректирующей критикой, но отнюдь не со скепсисом. Камерарий стремится не исключить из царства природы тот или иной феномен, описываемый Плинием (или иными античными натуралистами), но, напротив, сохранить его, приведя в соответствие с современными знаниями. Одновременно с уточнением проводится и верификация, критерий которой очень прост – наличие «точных» свидетельств очевидцев, «видевших» данный феномен. Сообщений о том, что кто-то из заслуживающих доверия ученых «видел» то или иное чудо или чудище природы, у Камерария много, – и такие сообщения служат решающим аргументом в пользу существования данного зверя. Василиск многие почитают существом «баснословным» (*fabulosum*) – но Джироламо Меркуриале в одном из трудов «свидетельствует, что видел труп василиска» (IV, N 79). Живого ихневмона «несколько лет назад показывали во Франкфурте» (II, N 99); китов, в часы отлива выброшенных на берег и погибающих под собственной тяжестью, видели в Голландии в 1588 году (IV, N 5), и т. д.

Мы видим, что химерические создания античной натуралистики (такие как василиск или единорог) не только не разоблачаются как ложные, но еще и обретают плоть: василиска (правда, мертвого) можно посмотреть – рог единорога (якобы обладающий драгоценным свойством мощного антидота) можно купить. Из переписки Камерария с другим гуманистом и автором эмблем, Иоанном Самбуком, мы узнаём, что в Вене в начале 1580-х гг. шла весьма интенсивная торговля рогами единорога. Так, в письме от 8 января 1581 г. Самбук сообщает Камерарию о возможности купить в Вене «подлинный рог единорога». Он еще не выставлен на открытую продажу, «ни один князь или аристократ его еще не видел», и потому у нюрнбергского магистрата есть возможность приобрести, при посредничестве Самбука, это «редкостное сокровище» за относительно небольшие деньги – 5 000 дукатов, в то время как истинная цена рогу, принимая во внимание «его редкость и длину», – 20 000 дукатов. Это очень выгодное предложение, уверяет Самбук, ведь «семь месяцев назад более короткий рог был продан за 14 000 талеров».

Камерарий, похоже, не ответил на это письмо, и Самбук продолжил уговоры в письме от 10 февраля того же года, где вновь отметил чрезвычайную редкость рога и его низкую цену, и подкрепил свои доводы таким аргументом: «Несколько месяцев назад русский князь купил гораздо более короткий рог ... за 24 000 талеров»¹³.

К сожалению, ответ Камерария не сохранился и мы едва ли когда-либо узнаем, обзавелся ли нюрнбергский магистрат этим драгоценным предметом.

Человек и его четыре правды

Огромный объем сведений о природе служит для Камерария своего рода *coria regum* – «запасом вещей», который он использует, как античный ритор использовал «запас слов» (*coria verborum*), для разработки не слишком обширного круга тем и идей, главным образом моральных. Не следует думать, что в эмблемах всегда выражается личная точка зрения Камерария: в целом он выступает скорее собирателем различных идей, мнений, жизненных позиций, чем выразителем собственного взгляда на мир. И все же этот собственный взгляд нередко ощутим в выборе тем, а

порой и в откровенно личной формулировке тех или иных идей.

С очень большой долей осторожности мы можем говорить о косвенном выражении в эмблемах – не целостного мировоззрения, но нескольких «мировоззрений», которые, при всей своей разности, сосуществуют в духовном мире Камерария и актуализируются в нужной ситуации. Если уподобить «мировоззрения» голосам, то можно сказать, что у Камерария – по крайней мере четыре голоса: он говорит с нами то как смиренный христианин; то как гордый, исполненный чувства собственного достоинства ученый; то как мужественный стоик; то как трезвый и порой даже немного циничный прагматик. Таковы «четыре правды» Камерария, весьма отличные друг от друга и порождающие порой противоречивые высказывания: так, в одной эмблеме говорится о готовности жертвовать жизнью ради добродетели (голос мужественного стоика!), а в другой – о том, что нет ничего дороже жизни (голос прагматика!).

Четыре голоса Камерария переплетены в центуриях поистине полифонически; но попробуем прислушаться к каждому голосу в отдельности.

СМИРЕНИЕ ХРИСТИАНИНА

82

Для аллегорического выражения небольшого набора традиционных христианских идей Камерарий находит довольно богатый материал и во флоре, и в фауне. Остановимся на последней. Аллегорией слепоты человека, не освещенного светом спасения, избран крот. «Объятый тьмой» («Circumfusa tenebris»), – гласит *inscriptio*, а в стихотворной подписи говорится: «Увы, род людской подобен кротам: он лишен зрения, пока не спасется силой небес». В комментарии автор поясняет: пример крота «должен нас научить, что человеческий род слеп, пока его не осветит небесный свет» (II, N 94).

Другой образ человеческого ничтожества и слабости – сено на шесте, изображению которого сопутствует надпись «Всё это плоть» («Noc omnis caro»). Подпись призывает воззреть на это сено и осознать свою ничтожность: «Кто б ни был ты, смотрящий на этот пук сена, – воззри на себя! Ты сено: оставь высокомерие» (I, N 98). Из комментария становится понятным, что Камерарий превратил в эмблему слова пророка Исаии: «Всякая плоть – сено (*faenum*), и вся слава ее – как цвет полевой» (Иса. 40:6).

Осознание собственной гордыни ведет к спасительному смирению, символизируемому весенними фиалками, которые (как говорится в комментарии) «охотно растут в низменных местах, у подножия гор», при том что высочайшие вершины гор «пребывают бесплодными» (I, N 73).

В качестве аллегории истинной религиозности выступают по крайней мере пять животных. Два из них вполне традиционны для христианского bestiaria. В эмблеме с *inscriptio* «Одно спасение» («Una salus») жаждающий олень устремляется к источнику, в соответствии со словами псалма: «Как олень (*servus*) жаждет к источникам воды, так жаждет душа моя к Тебе, Боже!» (Пс. 41:2-3). Подпись гласит: «Единое спасение – Бог; устремляйся лишь к нему [спасению], благочестивая душа, обремененная несчастьями, как жаждающий олень стремится к воде» (II, N 42).

Однако Камерарий драматизирует этот традиционный образ, изображая оленя не поедающим змею (что часто имеет место в средневековой

иконографии), но покрытым змеями, от которых он стремится избавиться. В комментарии Камерарий (со ссылкой на Оппиана) мотивирует эту трансформацию: вражда между оленями и змеями с особой силой проявляется «в пределах Ливии (Libia), где змеи в особом множестве атакуют оленей, простершихся на земле и отдыхающих, и уязвляют все их тело». Олени, ведомые природным инстинктом, устремляются к «холодным источникам (frigidos fontes)», где змеи их оставляют.



Другая привычная аллегория христианского благочестия – петух, который на *pictura* у Камерария приветствует рассвет, сидя на лавровом дереве. *Inscriptio* эмблемы – «Ему ниоткуда не угрожает опасность» («Undique tutus»); в комментарии сообщается, что петуху подобны «благочестивые люди», «доверившие себя покровительству Бога»; они повсюду в безопасности, ибо их «хранит сам Ангел Божий» (I, N 27).

Три других bestiарных аллегории благочестия более оригинальны. Рыба-ураноскоп с ее глазами на спине, всегда обращенными к небу, напоминает нам (пишет Камерарий в комментарии), что следует всегда быть обращенными к небу, – правда, не столько телом, сколько «в нашем сердце». *Inscriptio* этой эмблемы – «Взгляд [обращен] к звездам» («Ad sidera vultus»); в подписи говорится: «Вверх глаза, о Душа! Забудь суетный мир: в небесах тебя ждет жилище, не подверженное гибели» (IV, N 17).

Эта довольно экзотическая аллегория не была изобретена Камерарием: она встречается, хотя и крайне редко, в средневековых текстах. У Фомы из Кантимпре (в «Книге о природе вещей»; гл. LXXXVII: De uranoscopo) ураноскоп «обозначает самого Бога с его предвиденьем и провидением, чьи глаза, будучи яснее солнца, созерцают праведных и злых». И Чекко д'Асколи, вероятно, все-таки имеет в виду ураноскопа, когда о жабе (*sic!*) пишет следующее: «Жаба (*gospo*), имеющая глаз посередине головы, всегда глдит в небо; ее спина одета в белую щетину (*di bianco pelo*). Такова и душа, исполненная истинной верой: мир с его наслаждениями не оскверняет ее, она всегда созерцает божественные вещи»¹⁴.

Плиний Старший, отметивший у слона «благоговение (*religio*) перед светилами, почитание (*veneratio*) солнца и луны», а также обычай при новолунии «очищать себя, торжественно окропляя [себя] водой», приветствуя таким образом светило («Естественная история». VIII, I, 1-2), подал Камерарию идею превратить в аллегория благочестия и это животное. На *pictura* его эмблемы слон, стоя в воде, смотрит на луну; *inscriptio* гласит: «Чистые любезны богам» («*Casta placent superis*»). В комментарии Камерарий отмечает: «Достойный пример этого животного должен и нас приучить к постоянному благочестию и почитанию Бога чистой душой» (II, N 1).

Оригинальнее всего выглядит попытка Камерария приспособить к той же идее христианского благочестия новооткрытую райскую птицу. Якобы лишенная ног и никогда не сающаяся на землю, она, как утверждает *inscriptio*, «Презирает низкое» («*Negligit ima*»), «Не знает сношения с землей» («*Terrae commercia nescit*» – вариант, который встречается в других изданиях Камерария) (III, N 43). «Этот символ прекрасно подходит к тем, кто от всего земного и преходящего, презренного и ничтожного навсегда всей душой повернулся к небесному и вечному» (комментарий к эмблеме).

Достоинство ученого

Помимо добродетелей христианских для Камерария важны особые способности и добродетели ученого: христианская система ценностей дополняется здесь ценностями гуманистическими.

Остроту ума (*acies mentis*), эту едва ли не главную способность ученого, символизирует, как мы уже видели, рысь, способная сквозь скалу видеть пасущееся стадо. «И сквозь стены проникают сверкающие глаза рыси; и в тайное проникает острое [изошренного] разума», – гласит *subscriptio* к этой эмблеме (I, N 34).

В другой эмблеме способности ученого символизирует дракон, который стережет яблоки Гесперид: «под драконом, пронизательнейшим животным, мы понимаем способность души к исследованию (*vim animi indagatricem*)... , под деревом, сияющем золотыми яблоками, – философию и весь круг наук (*scientiarum orbem*), который для нас прекрасней и дороже золота»; в итоге дракон, стерегущий дерево, означает, что «дары, которыми нас наделил Бог, надо хранить усерднейшим образом, чтоб Бог из-за нашей косности не забрал их назад» (комментарий; IV, N 78).

Острота ума – важна, но не необходима: ее можно компенсировать

усердным трудом. На одной из эмблематических гравюр мы видим черепаху, которая ползет к вершине Парнаса, где уже сидят лебеди. Черепаха ползет медленно, но в конце концов достигает крылатых лебедей, так что они оказываются, как утверждает *inscriptio*, «В конце концов равны» («*Aequae tandem*»).

«Тихоходная черепаха настигла крылатых лебедей. Куда только ни сумеет проникнуть упорный труд?» Мысль этой стихотворной подписи развита в коммен-



тари: «Лебеди, пребывающие на вершине горы Парнас, священны для Феба и Муз»; «на вершину этой горы своим медленным и прилежным шагом силится взойти черепаха. Этим показано, что некоторые люди природную медлительность ума (*ingenii tarditas*) ... компенсируют усердием и прилежанием и восходят в конце концов к обладанию мудростью и истинной ученостью» (II, N 92).

Техника работы ученого аллегорически передана в эмблеме с *inscriptio* «Дабы приносил пользу» («*Ut prosit*»), изображающей лютик и летающих вокруг него пчел. В комментарии Камерарий объясняет: «Подобно тому как пчелы, прилетая на все цветы, даже и на содержащие горькие или едкие жидкости, каковы лютики (*ranunculi*) и многие подобные им, и из них [горьких цветов] извлекают полезный сок и затем с удивительной искусностью готовят из него мед», так и ученые мужи должны извлекать полезное не только из наилучших, но и из не слишком авторитетных (*non adeo commendabilis*) книг, собирая из них всех наилучшее «для общей пользы» (I, N 67).

Поэтологическое сравнение «подражателя», заимствующего из разных источников, с пчелой, собирающей пыльцу со многих цветов, восходит к Сенеке («Письма к Луцилию», LXXXVI), используется Петраркой («Письма о делах повседневных», I, 8, 2)¹⁵; Камерарий, однако, сдвигает эту традиционную поэтологическую метафору в более близкую ему область научных штудий – аллегория пчелы с писателя (прежде всего поэта) переносится на ученого. То же самое происходит с мотивом прекрасной предсмертной песни лебедя, который имеет долгую историю и разнообразные применения¹⁶, но все-таки в наибольшей степени ассоциируется с поэтами и поэзией. Так, Чезаре Рипа в своей аллегории Поэзии делает лебедя атрибутом последней на том основании, что «лебедь в старости постоянно совершенствует голос, истощая глотку; так и поэты совершенствуются в своем искусстве с годами...»¹⁷. Камерарий применяет этого аллегорического лебедя к «ученым мужам» (*viris doctis*), «которые перед кончиной не делают ничего иного и не размышляют ни о чем ином, кроме того, что могло бы принести потомству наибольшую пользу, подобно песням лебедя» (III, N 23).

Обсуждается в эмблемах и образ жизни ученого. В них отразилась, например, такая личная черта, как пристрастие Камерария к ночным бдениям, о котором мы узнаём из обрамляющих текстов центурий, где он не раз называет свои штудии «*lucubratio*» – «ночные занятия» (например, II, A2v).

В эмблемах убеждение Камерария в творческой продуктивности ночных (или ранних утренних) часов аллегорически выражено по крайней мере двумя образами – растений, благоухающих ночью, и зайца. Изображение ночных растений Камерарий снабжает *inscriptio* «Аврора благосклонна к музам» («*Musis Aurora benigna*»), подписью «В ночное время это растение благоухает больше; ты также отдай им [музам] ночь, если хочешь снискать успех» и следующим комментарием: «Существуют некоторые растения, цветы которых издают приятный запах только ночью, как цветы ночной фиалки (вечерница – *Hesperis*), или до рассвета, как цветы дрока (*Genista*)...». «Этим символом» нам указано, что славные труды создаются «трудом и прилежанием (*labore ac industria*)», а не «праздностью и промедлением (*desidia ac procrastinatione*)». Он указывает и на то, что «ранние утренние часы (*horae matutinae*) ... наиболее подходящи для

изучения свободных наук (*studia liberalia*) и прославления муз (*Musas excolendas*)» (I, N 20).

Заяц, спящий с открытыми глазами, – традиционный символ бдительности – показывает, по мнению Камерария, сколь полезно ограничить свой сон. Ссылаясь на Платона, утверждавшего, что «долгий сон по самой природе не подходит ни нашему телу, ни нашей душе...» («Законы». VII, 807-808. Перевод А. Н. Егунова), Камерарий пишет: «Кто стремится к [полноценной] жизни и к мудрости, большую часть времени бодрствует, стараясь спать ровно столько, сколько нужно для здоровья. А для его сохранения много сна не требуется...» (II, N 73).

Еще одна гуманистическая идея – одиночество благотворно для творчества – на языке аллегории выражена образами тунца и дрозда. Неожиданное появление в гуманистическом контексте тунца объясняется его повадками: в юности эта рыба якобы живет в стае, а позднее – в одиночестве. Отсюда – эмблема с *in scriptio* «Тот, кто вырос, бродит один» («*Solus jam grandior errat*») и с подписью: «Юные тунцы радуются водным просторам в стае, а крупные – поодиночке. Скажи мне, кто из них поступает разумно?» (IV, N 15).

СТОИЧЕСКАЯ ДОБРОДЕТЕЛЬ.
VIRTUS VS. FORTUNA – VIRTUS VS. AFFECTUS

86

Наряду с представлениями о добродетелях христианина и ученого в эмблемах Камерария можно выделить еще одну ценностную систему – своего рода светский стоицизм, основанный на категории *Virtus*, Добродетели, которая заключена прежде всего в мужестве и стойкости.

«Как и его друг Самбук, Камерарий в добродетели видел единственного достойного противника Фортуны», – пишет Я. Папи¹⁸. Действительно, *Virtus* у Камерария – единственная сила, способная противостоять судьбе; однако *Virtus* вступает в еще одну корреляцию: она противостоит страстям (*affectus*, в терминологии Камерария). В противостоянии с внешним врагом, Фортуной, *Virtus* проявляет себя как мужество и стойкость (*Fortitudo*), в противостоянии с врагом внутренним, страстями, она сближается с умеренностью (*Temperantia*).

И среди растений, и среди животных Камерарий находит многочисленные аллегории противостояния Фортуне, презрения к ней. Его любимая, многократно проводимая (часто со ссылками на почитаемого им Сенеку) мысль: удары Фортуны лишь укрепляют добродетель. Дерево в бурю «среди ветров красуется, неколебимое» («*Ventis immota superbit*» – *in scriptio*) – «Дерево укрепляется от враждебных порывов ветров: благочестивая душа обретает силу от мучения (*a cruce*)...» (*subscriptio*; I, N 17). Мирровое дерево на ветру сильнее пахнет – мужественный дух, одолеваемый несчастьями, «как бешеными ветрами», пребывает неколебим и лишь быстрей производит на свет «плод добродетели» (I, N 11). Шафран, на который наступает нога, появляющаяся из-за облаков, тем не менее гордо говорит о себе в *in scriptio*: «Придавленный, встаю еще прекрасней» («*Pulchrior attrita resurgo*») (I, N 75). То же самое происходит с акантом, который, «будучи придавленным, восстает» (I, N 58).

Урокам растений вторят животные. Они, по сути, выступают заодно – как, например, лебедь и лавр. Лебедь под лавровым деревом не боится

молний, которые, как полагали древние, не поражают лавр. Это означает, что чистота (символизируемая лебедем) ищет убежища в добродетели, которую обозначает лавр, ибо «подобно тому как лавр даже в самую жестокую зиму сохраняет зелень своей листвы, добродетель сохраняет силу и процветает даже среди бед и невзгод...» (комментарий); «чистота (integritas) презирает нападки Фортуны» (subscriptio; III, N 25).

Конь, скачет к горной вершине, и «южный ветер тщетно стремится [его] задержать» («Frustra remorantibus austris» – inscriptio). «Сила ветра не замедлит коня, поднимающегося к высям. И сыровая судьба (sors) не воспрепятствует движению к добродетели» (subscriptio; II, N 28). Оленкоза (servicarpa, о которой мы уже говорили) жрет змею, превращая ее яд в «сок и кровь»: «Никакой яд порока или злой судьбы не вредит праведным; он даже скорее придает сил их душам» (subscriptio; II, N 64).

Добродетель самодостаточна – что демонстрирует броненосец, одетый «с головы до ног в броню (loricata a capite usque ad pedes)» (комментарий). «Добродетель – надежная броня» («Virtus lorica fidelis» – inscriptio); она «крепко зиждится на своем собственном оружии, наученная презирать лютую непогоду злой судьбы» (subscriptio; II, N 83).

Свойственный добродетели оптимизм символизируют медведи, танцующие под дождем. «Ты, спросишь, почему они скачут под дождем? Есть верная надежда, что погода улучшится. Верь в это и гони прочь облака из твоей души» (subscriptio). В комментарии к эмблеме Камерарий пишет: «Известно, что медведи особенно склонны играть и веселиться в дождливую погоду, при ливне; они словно бы предчувствуют, что облака вскоре разойдутся и наступит ясная погода. Так и сильные, стойкие мужи в жизненных тяготах долго предвидят приход благополучия...» (II, N 22).

Неуязвима для Фортуны, добродетель должна быть неуязвима и для страстей. Идеал внутренней гармонии, достигаемый в бесстрастии, аллегорически передан неожиданным образом: горлица, сидя на сухой ветке, поет, и пение ее неотлично от стона. Более того: ««Пение и стон – одно и то же» («Idem cantus gemitusque»), утверждает inscriptio.

Комментарий проясняет этот не вполне понятный образ. Горлица «издаёт один и тот же звук и при пении, и при стенании»; таковы те, кто «и в благополучии, и в невзгодах несут превратности человеческой жизни с некой единообразной гармонией (aequabili quasi harmonia)». «Редкий при-



мер» такого человека представлял Сократ: «Выражение его лица никогда не менялось (*vultus semper idem*), так что Ксантиппа [его жена] якобы говорила, что он с одним и тем же лицом и выходит из дома, и возвращается» (III, N 64)¹⁹.

Самая опасная страсть – гнев; аллегория победы над ним – лев, на голову которого наброшен платок. Камерарий заимствовал этот образ (в эмблеме с *inscriptio* «Гнев побежден мудростью» – *Iram prudentia vincit*) из рассказа Плиния Старшего о пастухе из Гетулии, который предотвратил нападение льва, набросив ему на голову плащ («Естественная история», VIII, ххi, 54). В комментарии Камерарий как бы проецирует звериный образ внутрь самой человеческой души: «Будем же считать, что гнев – тоже зверь (*bestia*), и как другим приходится стараться, чтобы укротить льва, так и ты трудись над своей гневливостью, как если бы то был свирепейший зверь, вооруженный когтями и зубами...» (II, N 10).

Однако отказ от гнева не означает отказа от силы: светская аксиология Камерария не смыкается с аксиологией христианской – стоическое бесстрашие не переходит в смирение. Более того: в некоторых эмблемах гнев реабилитирован – понят как справедливое негодование, подвигающее «сильного мужа» на законный отпор. Такова эмблема, изображающая носорога, который поднимает на рог медведя (образ восходит к «Книге зрелищ» Марциала). *Inscriptio* гласит: «Гнев пробуждает силу» («*Vim suscitatur ira*»), а комментарий эту «силу» оправдывает: «Так и сильные мужи [как этот носорог], если не раздражать их и не подстрекать какой-нибудь несправедливостью, не быстро оставляют душевное спокойствие (*moderatio*); будучи же подвигнуты к справедливому негодованию, в конце концов горячо распалются и показывают превосходство своих сил» (II, N 5).

Опасный мир и прагматичное поведение

Вышеописанные ценностные ориентиры можно охарактеризовать как абсолютные и идеальные: они «хороши сами по себе», безотносительно к реальному миру и к тем последствиям, какие может вызвать следование им. Но в центуриях немало и эмблем, которые задают ориентиры для чисто прагматического поведения, нацеленного на выживание среди бесчисленных опасностей мира.

Образ опасного мира, разделяемый Камерарием со многими другими эмблематистами, передан в эмблеме, изображающей, как ласка выгаскивает кролика из его собственной норы: «Повсюду засады» («*Undique insidiae*» – *inscriptio*). «Ласка выгаскивает кролика из потаенной норы. И кто может надеяться, что его минуют засады?» (*subscriptio*). В комментарии к эмблеме Камерарий сообщает о широко распространенном способе охоты на кроликов: в их нору запускается ласка, которая и выгаскивает их оттуда. «Эта эмблема учит нас, до какой степени нам следует опасаться тайных засад...» (II, N 82).

Столь же пессимистична эмблема, изображающая летучую рыбу, которую преследуют и другие рыбы, и хищные птицы. «*Nec aura, nec unda* – Ни в воздухе, ни в волнах [нет спасения]», гласит *inscriptio*. Комментарий разворачивает эту идею. Для летучих рыб нет безопасной стихии: «ги-

бель уготована не только в водах, но и в воздухе, где их, бежавших [из воды], хватают хищные птицы...». Так и нас всюду подстерегает гибель: избежавший Харибды натывается на Сциллу; тому, «кто убежал от льва, попадается навстречу медведь» (Амос. 5:19), и верно гласит пословица: «Избежавший дыма попал в огонь (Fumum fugiens in ignem incidit)» (IV, N 6).

Облик опасного обманчив: то, что выглядит малым и безобидным, как раз и представляет наибольшую опасность. Мотив страха перед скрытой силой малого, вообще очень типичный для эмблематики, и у Камерария представлен в нескольких эмблемах. Огромную, сильную и хорошо вооруженную рыбу-меч маленький и, казалось бы, беззащитный овод доводит до безумия и смерти. Значит, «не все отступают перед оружием» («Armis non omnia cedunt» – *inscriptio*); в *subscriptio* сама рыба-меч берет слово и признает свое поражение: «Я сама – страшный враг другим рыбам; но ничтожный враг быстро приносит мне плачевную смерть». В комментарии Камерарий подытоживает: «Так свирепая, оснащенная оружием рыба, страшная для самых больших морских животных, оказывается превзойдена и истреблена крохотным врагом» (IV, N 14).

Как выжить в этом ненадежном и непредсказуемом мире? Эмблематика Камерария содержит целый комплекс заповедей прагматичного поведения, которые имеют мало общего и с христианским смирением, и со стоической добродетелью.

Первую из них можно выразить так: ничему не доверяй, все проверяй. «Fide et diffide – Доверяй и не доверяй», гласит *inscriptio* к эмблеме, где изображено, как лиса, собравшаяся переходить замерзшую реку, прикладывает ухо ко льду, чтобы угадать его толщину. «Во всех вещах да пребудет с тобой здравая осмотрительность. Опасайся начинать то, что заранее не разведал», наставляет нас *subscriptio* (II, N 55). Единорог, прежде чем пить из источника, полного змей, опускает в него свой магический рог-противоядие, чтобы обеззаразить воду. И правильно делает: ведь «Nil inexplorato» – Ничего [нельзя предпринимать] без проверки» (*inscriptio*; II, N 12).

Нельзя доверять врагу, несмотря на клятвы и уверения в дружбе. «Ne jurato quidem – Нет, даже если поклянется»; это *inscriptio* сопровождается изображением скорпиона, чей ядовитый хвост отрезан ножом. *Subscriptio* поясняет: «Не поверю тебе, скорпион, пока твой хвост не будет отрезан. Пока не сложишь оружие, не заключу с тобой союз»; а в комментарии Камерарий развивает свою мысль: «Мы читаем у толкователей иероглифики (имеется в виду «Иероглифика» Пиерио Валериано, XVI, 15), что скорпион обозначает человека лукавого, которому не может быть веры. От укуса скорпиона можно себя обе-



зопасить только отрезав ему хвост... Подобным образом и врагам, пока у них не будет отнято оружие, нельзя доверять, а тем более вступать с ними в переговоры и союзы, даже если и будут готовы священные клятвы» (IV, N 96).

Вторая заповедь прагматичного поведения (порядок, в каком мы их приводим, разумеется, условен) – Хитри! Побеждай хитростью, если не можешь победить силой. На *pictura* эмблемы с *inscriptio* «Страх и ошибка» («*Terror et error*») изображены волы с горящими охалками хвоста на рогах – хитрость, посредством которой, согласно Титу Ливию («История Рима», XXII, 15), Ганнибал в 217 г. до н. э. при Казилине спас свои войска из окружения (ночью погнал на римлян быков с горящими охалками хвоста; римляне, приняв эти огни за карфагенские и уstraшившись их зрением, решили, что Ганнибал их обошел, и покинули свои позиции). *Subscriptio* гласит: «Нет недостойного в том, чтобы обманывать коварством коварством (*fraudem fraude*), лукавством – лукавством. Часто страх вытесняется страхом, уловка – хитростью». В комментарии Камерарий поясняет: когда военачальник видит, что враг его превосходит, «он должен не отчаиваться, но, используя любую возможность, не только открытой военной силой (*aperto Marte*), но и искусностью и изобретательностью (*arte et ingenio*) вселять во врага одновременно и страх, и заблуждение (*terrorem simul et errorem*)». Именно так поступил Ганнибал, одновременно и напугавший римлян, и обманувший их (II, N 25).

90

Хитрость – не обязательно обман; к ней Камерарий относит всякое проявление сообразительности, способной превзойти силу. Лягушка берет в рот стебель тростника, чтобы защититься от гидры, превосходящей ее по размеру и силе: «Против опасного врага любая защита правомочна. Однако часто острый ум способен на большее, нежели [физическая] сила» (IV, N 72). К этой же bestiарной аллегории смекалки прибегает и Цезаре Рипа, когда помещает сцену борьбы лягушки и гидры на щит воина, символизирующего Военную хитрость (*Stratagema militare*). В тексте Рипа подробно (ссылаясь на Вергилия и др.) доказывает, что нет ничего позорного в том, чтобы победить более сильного противника хитростью²⁰.

Приведем еще несколько заповедей из той же прагматической системы поведения.

Будь гибким! Ветер ломает могучий, но слишком твердый дуб, а гибкий тростник «податливо сгибается и таким образом побеждает бури. Наносит себе вред тот, кто яростно восстает против судьбы» (*subscriptio*; I, N 95). Не делай «ничего сверх сил» («*Nil ultra vires*» – *inscriptio*) – уподобься верблуду, который отказывается нести чрезмерную ношу: «Не обременяй чрезмерно, неразумный, мягкие мышцы плеч. Излишняя тяжесть валит и могучего мужа» (II, N 16).

Дождись подходящего момента! Как это делает зимородок, который «влет гнездо возле воды ... приблизительно в дни солнцестояния (*circa brumam*), когда море спокойно... Эта птица – тип мудрого мужа, который умеет среди бурных событий позаботиться о себе и дожидаться более тихих и спокойных времен» (комментарий; III, N 55).

Будь упорен! Учись у маленького бобра, «от непрестанных укусов» которого падает огромное дерево, – так «чего только не достигнет упорный труд?» (*subscriptio*; II, N 96).

Не болтай! Посмотри на журавля, который держит камень в клюве: «Паламедова птица камнем преграждает [себе] уста. И ты берегись, что-

бы болтливый язык [тебе] не навредил» (subscriptio; III, N 28).

Не подвергай себя ненужным опасностям, думай о сохранении собственной жизни! При приближении кита, который может перевернуть корабль, мореходы бросают за борт грузы, чтобы ускорить ход и спасти судно. Этот «символ» учит, что «перед лицом великой опасности вполне достойно думать о [своем] спасении (*honestam esse rationem expediendae salutis*), а дело сохранения жизни важнее сохранения имущества. И правильно говорит Альцеста у Еврипида: “Ничего нет дороже жизни”» (комментарий; IV, N 2).

Умей предвидеть несчастья, которые тебе могут грозить! Цапля «страшится дождей и потому взлетает над облаками, дабы избежать исходящих от них бурь», – так и мудрец должен предвидеть несчастья; как говорил Сенека, “пусть ничто не будет для тебя внезапным (*nihil tibi subitum sit*)”²¹ (комментарий; III, N 42). Тому же учит и морской еж, который перед бурей вбирает в себя, для балласта, мелкие камешки и песок; в subscriptio эмблемы он обращается к человеческому роду: «На моем примере научись узнавать заранее будущие события: предвиденные опасности меньше вредят» (IV, N 50).

Возникает соблазн свести большинство этих практических наставлений к одному: не геройствуй. В самом деле, в системе прагматического поведения геройства (апология которого есть в иных эмблемах Камерария – в той, например, где восхваляется «крутой [путь] к доблести», к пальме победы, растущей на вершине скалы, I, N 5) не приветствуется: здесь ценится не безрассудная смелость, не готовность любой ценой совершать подвиг, не жертвенность, но обратные качества – хитрость, осторожность, способность к самосохранению и т. п.

Порой и «героизирующие» эмблемы завершаются у Камерария трезво-прагматической, даже слегка иронической нотой. Эмблема, где изображена «тигровая собака», которая упорно преследует льва, хотя уже лишилась задних лап, имеет вполне героическое *inscriptio*: «Хотя я и растерзан, [все же] не уступлю» («*Nec caesus cedam*»). О тигровых собаках – образе «добродетельного [мужа]», который «хотя и обессиленный», точно так же не оставит «благие деяния» (*subscriptio*), – Камерарий в комментарии сообщает: «презирая мелких животных, они в первую очередь нападали на львов и так упорно их удерживали, что скорее готовы были терпеть, не издавая крика, когда львы отрывали им голени (*crura*), чем отпустить этих диких зверей». Оторванные задние лапы «героической» собаки изображены и на гравю-



ре. Но вся эта героика ослабляется в заключительной оговорке комментария: «К этому следует присовокупить также и предостережение: мы не должны подвергать себя опасности без причины (...), ибо ничто не может быть глупее ...» (II, N 7). Героизм легко оборачивается глупостью.

Риторика природы: аргумент *a fortiori*

От человека вернемся к природе – к не менее важной для Камерария теме. Мы увидели, что в его эмблемах природа учит человека вещными иносказаниями (теми аллегориями, что совершаются не «*verbis*», а «*factis*», по выражению Беды Достопочтенного²²), которые следует еще правильно истолковать.

Однако чтобы эффективно учить, природа должна и убеждать, как убеждает ритор. Она должна располагать своими приемами аргументации. Мы остановимся лишь на одном, но чрезвычайно важном аргументе, посредством которого природа нас «убеждает». В современной риторике он хорошо известен под названием аргумента *a fortiori* – «от более сильного (основания, причины)». Его суть – в вероятностном умозаключении: если произошло нечто более «трудное», «сильное», маловероятное, то очень возможно, что произойдет и нечто более «легкое», более вероятное. Человек, который убил, скорее всего, может и ограбить.

Античная риторика не знала термина *a fortiori*, однако не только исчерпывающе описала сущность этого аргумента (как «место от сравнения» – «*locus a comparatione*»), но и выделила две его разновидности – умозаключение «от большего к меньшему» (*a maiore ad minus*) и, обратное, «от меньшего к большему» (*a minore ad majus*)²³. Нас будет интересовать вторая разновидность: умозаключение от «меньшего» к «большему» – от растений и зверей к человеку. Природа, звери «меньше» и «хуже» человека; и тем не менее природа, лишённая разума и души, порой проявляет больше любви, заботы, верности и иных достоинств, чем разумный человек. Но если даже неразумная, слабая, малая природа способна на такое добродетельное поведение, то в насколько большей степени разумному человеку подобает вести себя таким же образом? Вот схема аргумента, который повторяется у Камерария (как, впрочем, и у других эмблематистов) множество раз.

Неразумный зверь любит своих детенышей больше, чем иные люди. Человек способен пережить своих детей – а дельфин (IV, N 12) нет: он подставляет себя под гарпун рыбака, чтобы либо спасти своих детенышей, либо погибнуть вместе с ними. «Если природа вложила в диких животных такую великую любовь к детям, то почему бы и людям, наделённым разумом, не совершать подобное?» – риторически вопрошает Камерарий в комментарии.

Точно так же слон с его почти религиозным благочестием должен устыдить нас, людей, «поздно начинающих искать Бога своей медлительной душой» (II, N 1). Крокодил учит нас умению предвиденья (II, N 97), гиппопотам – наш учитель (*magister*) в медицине (IV, N 65).

Учить нас могут и растения. Вероятно, вывод из собственных ботанических экспериментов Камерария отображен в эмблеме, где побеги

тыквы стоят между двумя сосудами – с водой и маслом; побеги сами наклоняются к полезной для них воде, но «отвергают» вредное масло. Из этого «удивительного» феномена Камерарий извлекает аргумент *a fortiori*: если уж природа, «никем не обученная», «лишенная человеческого ума», «одной лишь врожденной силой» «влечется к полезному и убегает вредного», то в сколь большей мере такое поведение должно быть присуще человеку, наделенному разумом? (I, N 97).

Бальзамовое дерево учит человеколюбию. Путем надреза из него получают ценный сок, заживляющий «все раны и тяжелые, загрязненные нарывы»: тем самым это дерево «рану лечит раной» («*vulnere vulnera sano*» – говорит само дерево о себе в *inscriptio*, I, N 36). Но если даже дерево готово помочь человеку ценой раны, то человек тем более должен помогать другому человеку, не страшась связанных с этим неприятностей. Итак, «эта эмблема учит нас, что между людьми должна существовать взаимная благожелательность и готовность немедленно приходить на помощь друг другу, даже если из-за этого придется претерпеть труды и тяготы» (комментарий).

Повсюду в эмблемах Камерария «малые» твари природы учат человека своим примером, демонстрируя любовь, мудрость, жертвенность, благочестие, человеколюбие и иные качества, которые в существах неразумных могут присутствовать лишь чудесным образом. Неудивительно, что эмблематика Камерария пронизана благочестивым изумлением перед чудом, которое являет человеку «малое». Вот эмблема, где скорпион изображен рядом с настойкой на скорпионе: скорпион убивает – настойка на нем врачует. «Поистине удивительна тайная сила природы, которая столь малое животное предназначила и для смерти, и для жизни человека!» – восклицает Камерарий (комментарий; IV, N 95).

Копыто лося, которое служит средством от эпилепсии и истерии, показывает, что «и самое низкое бывает полезным» («*Et infima prosunt*» – *inscriptio*, II, N 46). На примере этого копыта, «самой ничтожной части тела у лося» (*subscriptio*), «мы должны научиться, что нередко низменное, презренное и ничтожное содержит в себе немалую пользу» (комментарий).

В посвящении третьей центурии мы находим цитату из Тертуллиана (III, A2v-A3r), посредством которой Камерарий идеально выразил свое собственное благоговение перед малым в природе: «величайший мастер» намеренно снабдил «и более мелких животных» «различными способностями и силой, преподавая таким образом урок того, что величие обнаруживается в посредственности, как сила – в немощи, согласно апостолу; подражай, если можешь, строениям пчелы, жилищу муравья, сети паука, нити шелкопряда, выдержи натиск, если можешь, тех самых зверей твоего ложа и покрывала, яд шпанской мухи, жало мошки, трубу и копье комара». Тертуллиан завершает этот пассаж аргументом *a fortiori*, который был так любим Камерарием: «Каковы будут большие, если и столь ничтожные могут радовать тебя или причинять боль, чтобы и в ничтожном ты не презирал Творца?» («Против Маркиона», I, 14, 1-2; перевод А. Ю. Братухина).

Эта апология ничтожного в природе имеет неожиданную поэтологическую параллель – в восхвалении «минимальной» словесной формы, а именно, девиза, сентенции или эмблематического *inscriptio*, у теоретиков девиза и эмблемы. Идею увидеть самое ценное в самом малом они заим-

ствуют у Эразма Роттердамского, из предисловия к его собранию «пословиц» (*adagia*). Пословица, по Эразму, способна заключать в себя содержание многих томов. «И если пословица кажется нам какой-то мелочью (*minutula res*), то вспомним, что судить о ней нужно не по огромности, а по ценности (*non mole sed pretio*). Кто в здравом рассудке не оценит драгоценные камешки, хотя они и мелкие, выше скал, хотя последние и огромны?» Далее Эразм прибегает к неожиданной зоологической аналогии: «И подобно тому как, согласно Плинию²⁴, в самых мелких животных, таких как паучок или мошка, чудо природы больше (*majus est naturae miraculum*), чем в слоне ... , так и в делах литературных остроумия подчас больше в наименьших [текстах] (*plurimum habent ingenii, quae minima sunt*)»²⁵.

Сравнение «малых форм» в словесности и природе будет подхвачено в теории девиза и эмблемы: малая форма являет и богатство человеческого духа (в девизе, пословице и т. п.), и богатство природы (в ее малых созданиях) в концентрированном виде, а потому малое ценнее огромного. Неудивительно, что рассуждение Пьера Ле Муана «о благородстве девиза и о его преимуществах перед другими творениями духа» начинается с похвалы малому в природе: «Все богатства природы – в малом (*sont en petit*); все ее величие, как говорит Плиний, сжато и заключено в тесноте (*est reserrée et à l'étroit*). Она драгоценна лишь тогда, когда ограничена ... , ее сладость больше проявляет себя в фиалке, а красота – в гвоздике, чем в самых высоких елях, покрывающих Альпы». Девиз разделяет это свойство природы – концентрировать величие в малом: «Девиз относится к подобным малым вещам, обладающим великой ценностью. Из всех творений духа он самый короткий, но самый живой (*le plus vif*); он говорит больше всех, и делает шума меньше всех; обладает наибольшей силой и занимает наименьшее пространство. (...). Девиз имеет преимущество в простоте и единстве надо всеми творениями духа...»²⁶.

Переключка между апологией малого в природе и апологией малого жанра эмблемы обнаруживается и в обрамляющих текстах камерариевых центурий. Восхищение Камерария перед малым в природе, о котором мы говорили выше, находит параллель в хвалебном письме Георга Фолькхамера, напечатанном во вступительной части второй центурии. Нюрнбергский друг Камерария развивает знакомый нам мотив великой ценности малого, обыгрывая при этом круглую форму камерариевых *picture*, которые уподоблены драгоценным монетам: «в круглых фигурах твоих символов мне видится то же, что в монетах или медалях, которые часто в маленьком объеме содержат много золота: так и в твоих маленьких и тесных (*angustis*) окружностях сокрыты вещи великой ценности, сокровища, которыми нельзя пренебрегать» (II, Bv-Bv),

Превознося ценность «тесных окружностей» гравюр, Фолькхамер тем самым превозносит и сами камерариевы эмблемы, в которых «свойства природных вещей точно разъяснены и, что главное (*quod maximum est*), приспособлены к моральной философии» (там же). Фолькхамер очень ясно формулирует двойную задачу центурий – объяснение природы и ее аллегорическое применение к морали. При этом он, как и многие другие авторы эпохи, прежде всего очарован «малым» – краткостью эмблематического текста, замкнутой формой круглой гравюры. Перенос с природного на моральное, в котором и состоит аллегоризм эмблемы, совершается предельно кратко – в замкнутом, «тесном» объеме; а это значит, что знаменитое определение аллегоризма у Квинтилиана как «продленной метафоры»

(«Воспитание оратора», IX, 2, 46) применительно к эмблеме приходится корректировать – перед нами не «*continua metaphora*», но метафора краткая и тесная, «*metaphora angusta*».

¹ *Camerarius Joachim, jun.*: *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una*. Norimbergae, 1593 (на титуле ошибочно указан 1590 г.); *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera*. Norimbergae, 1595; *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia*. Norimbergae, 1596; *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumtorum centuria quarta. Absoluta post ejus [Joachimi Camerarii] obitum a Ludovico Camerario*. [Norimbergae], 1604. Далее при цитировании эмблем Камерария в тексте нашей статьи будет указываться номер центурии (римской цифрой) и номер эмблемы в соответствующей книге; при цитировании обрамляющих текстов (предисловий, послесловий) будет указываться страница.

² *Papy J.* Joachim Camerarius's «Symbolorum & Emblematum Centuria Quatuor»: From Natural Sciences to Moral Contemplation // *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books* / Ed. by K. A. E. Enekel and A. S. Q. Visser. Turnhout: Brepols Publishers, 2003. (= *Imago Figurata Studies* Vol. 4). P. 203.

³ К такому выводу приходят В. Хармс и У.-Б. Кюхен в предисловии к факсимильному переизданию центурий: Camerarius J. *Symbola et Emblemata... Mit Einführung und Registern*. Bd. 1-2. Graz, 1986-1988. Bd 1. P. 12. Следует, однако, иметь в виду, что в комментариях Камерарий нередко использует тексты других эмблематистов, чаще всего итальянских (особенно велики, как нам представляется, заимствования из «Иероглифики» Пиерио Валериано). Вопрос о степени оригинальности Камерария нуждается в особом исследовании.

⁴ О ссылках Альдрованди на Камерария см.: *Ashworth W. B., Jr.* *Natural History and the Emblematic World View* // *The Scientific Revolution: the Essential Readings* / Ed. by M. Hellyer. Blackwell Publishing, 2003. P. 143-147; *Harms W.* *On Natural History and Emblematics in the 16th Century* // *The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century. An International Symposium* / Ed. A. Ellenius (= *Acta Universitatis Upsaliensis. Figura Nova Series*, 220). Uppsala, 1985. P. 82.

⁵ *Harms*. *Op. cit.* P. 67.

⁶ *Aldrovandi U.* *De quadrupedibus digitatis*. Bologna, 1637. P. 459-70.

⁷ *Ashworth*. *Op. cit.* P. 145.

⁸ См. эмблему N 190 и комментарий к ней в нашей книге: *Махов А. Е.* *Эмблематика*. Макрокосм. М., 2014.

⁹ *Махов А. Е.* *Эмблематика и средневековое учение о значении вещей* // *Махов А. Е.* *Эмблематика*. Макрокосм. М.: Intrada, 2014. С. 46-54.

¹⁰ *Papy*. *Op. cit.* P. 219.

¹¹ *Papy*. *Op. cit.* P. 204.

¹² *Harms*. *Op. cit.* P. 67.

¹³ Цит. по: *Gastgeber Ch.* *Einhorn in Wien zum Verkauf. Ein Bericht von Johannes Sambucus aus dem Jahr 1581* // *Biblos*. Wien, 2013. Bd 62, Heft 2. S. 31-32. Интригующее имя «русского князя» не называется.

¹⁴ *Cecco d'Ascoli.* *l'Acerba* // *Bestiari medievali* / A cura di L. Morini. Torino:

Einaudi, 1996. P. 598 (XXVII).

¹⁵ Подробнее об этом мотиве см.: *Лозинская Е. В.* Подражание // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. Цит. изд. С. 369.

¹⁶ См.: *Махов А. Е.* Эмблематика. Макрокосм. Цит. изд. С. 477-478.

¹⁷ *Ripa C.* Iconologia / A cura di P. Buscaroli. Milano: TEA, 1992. P. 358.

¹⁸ *Papy.* Op. cit. P. 219.

¹⁹ Сообщение о Сократе – почти точная цитата из «Тускуланских бесед» Цицерона (III:31). Ср. «Роман о Розе», где Мудрость, предлагая протагонисту покинуть служение Любви и перейти под ее покровительство, сулит ему следующее: «Ты будешь подобен Сократу, который демонстрировал такую силу характера и такое постоянство, что не веселился в благополучии и не печалился в бедах... То был человек, чье лицо оставалось бесстрастным, что бы ни происходило...» – *Guillaume de Lorris, Jean de Meun.* Le Roman de la Rose / Éd. par A. Strubel. P., 1992. P. 332-334 (vv. 5843-5846, 5856-5858).

²⁰ *Ripa.* Cit. ed. P. 428-429.

²¹ На самом деле Псевдо-Сенека в трактате «О четырех добродетелях» (I: О мудрости).

²² *Beda Venerabilis.* De schematibus et tropis Sacrae Scripturae // Patrologia Latina. Vol. 90. Col. 184.

²³ См. многочисленные примеры и объяснение этих приемов: *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. 2 Bde. München, 1960. §§ 395-397.

²⁴ Имеется в виду «Естественная история», XI, 2-4.

²⁵ *Érasme de Rotterdam.* Les adages. / Sous la direction de J.-Ch. Saladin. In 5 Vol. P.: Les Belles Lettres, 2013. Vol. 1. P. 33.

²⁶ *Le Moyne P.* De l'Art des Devises. P., 1666. P. 9-10.

Попугаи в европейской эмблематике и на Руси

В собрании Оружейной палаты хранится золотая тарель царя Алексея Михайловича. Она была сделана в 1675 г. мастером Юрием Вилимовым Фробосом (умер в 1708 г.)¹. Тарель богато украшена эмалью, центральное место здесь занимает изображение двуглавого орла, окружённое картушами с рисунками гербов земель, названия которых входили в царский титул. Но помимо того, что этот предмет является замечательным памятником декоративно-прикладного и ювелирного искусства, а также одним из уникальных источников по русской допетровской геральдике, тарель представляет большой интерес и в эмблематическом отношении. Гербы на тарели окружены связками плодов и цветов, которые, вероятно, можно считать символами изобилия. Однако это не просто декоративные гирлянды, а изображения, дополненные немаловажными деталями. На этих связках сидят птицы. Но птицы эти отнюдь не простые: если внимательно к ним приглядеться, становится ясно, что все они (кроме, кажется, одной) – попугаи.

Изображения попугаев находят многочисленные и интересные аналогии в самых разнообразных памятниках русского декоративно-приклад-



Золотая тарель
Алексея Михайловича, 1675 г.
Мастер Юрий Фробос.

ного, ювелирного и монументального искусства преимущественно второй половины XVII в. Этот мотив, вероятно, имеет западноевропейское происхождение. Но какова может быть семантика попугая во всех этих случаях? Славянские тексты лишены подробных и развернутых толкований этого символа. Они выделяют следующие его характеристики. Во-первых, попугай «великую силу разума внимательного» имеет. Во-вторых, он говорит человеческим языком и молвит «Богу нашему слава веки веков» – иными словами, славит Господа подобно человеку. Важная особенность попугая заключена в его цвете – это птица с зелёными перьями, а «около шеи красно», она водится в Индии (к расцветке символических попугаев мы ещё вернёмся)². Существует, впрочем, одна сложность. Дело в том, что внешне похоже на попугая изображалась птица «пеларг», т.е. аист, символизировавшая в контексте определённого сюжета сыновнюю заботу о старших. Внешне изображение пеларга на аиста было совершенно не похоже³. Однако всё-таки многочисленные изображения подобных попугаям птиц в русской культуре Московского царства визуально в большинстве случаев позволяют думать, что это всё-таки попугай.

Для того, чтобы разобраться в символике изображений попугаев, необходимо обратиться к европейской культуре, в рамках которой этот символ имел совершенно определённые (хотя и не всегда однозначно установленные) коннотации.

Обобщая бестиарную символику европейского Средневековья и раннего Нового времени, А.Е. Махов, ссылаясь на источники, начиная с XIII в., отмечает, что символ попугая имел разнообразную семантику. Во-первых, попугай, по средневековым представлениям был птицей чистой и водился только в тех восточных областях, где не бывает дождей. В соответствии с этим попугай считался символом чистоты, целомудрия, нетронутости грехом. Здесь нужно особо подчеркнуть, что в этой традиции цветом попугая считался зелёный. Второе свойство попугая – способность говорить человеческим голосом – делало его символом восславления Бога и, шире, красноречия. Наконец, сравнительно поздняя трактовка (XVII в.) интерпретировала изображение попугая в клетке как символ довольства жизнью («хорошая тюрьма для меня лучше, чем быть на свободе») и даже верности любовным узам (как бы связывающих попугая, подобно прутьям клетки) и, шире, символ любви вообще (не смотря ни на что – «так любовники радуются, когда другие страдают»)⁴. Кроме того, считалось, что в крике попугая слышится Ave и, следовательно, попугай славит Деву Марию (начальное слово молитвы, обращённой к Богородице), в связи с чем оказывается её атрибутом⁵. И ещё один сюжет с участием попугая был связан с историей грехопадения. Считалось, что попугай якобы был единственной птицей в Райском саду, который своим криком пытался помешать Еве вкусить Запретный плод⁶. Иными словами, он хотел предотвратить грехопадение (ср. символику чистоты и непорочности, воплощённую в образе попугая). Все эти (а также и другие) символические значения и мотивы отразились в западноевропейском искусстве, начиная, по крайней мере, с XIII в., и особенно усилились с эпохи раннего Возрождения.

По-видимому, неслучайно именно **зелёный** попугай появляется в росписях раннего папского дворца времён Николая III в Ватикане (римская школа, XIII в.). Этот попугай, сопровождаемый декоративной гирляндой, дал название Залу Попугая (ныне Зал Светотеней) и Двору Попугая в

Ян ван Эйк.
Мадонна каноника
ван дер Пале, фрагмент.



составе комплекса Ватиканских дворцов.

В качестве атрибута Мадонны попугай сопровождает изображение Мадонны с младенцем на картинах, начиная с «Мадонны каноника ван дер Пале» **Яна ван Эйка** (1436 г., Муниципальная художественная галерея, Брюгге). Здесь восседающая на троне Мадонна с младенцем изображена с букетиком красочных цветов (символом будущих мук Христа на кресте) и **зелёным попугаем**. На

рисунке **Мартина Шонгауэра** (ок. 1470 – 1475 гг., музей Унтерлинден, Кольмар) младенец-Христос, поддерживаемый Мадонной с раскрытой книгой, обращает взгляд к попугаю, который сидит на его руке. На рисунке **Альбрехта Дюрера** (1503 г., Альбертина, Вена) в число окружающих Мадонну с младенцем животных входит и попугай. Ученику Дюрера **Гансу Бальдунгу Грину** принадлежит картина «Мадонна с попугаями» (ок. 1527–1528 гг., Германский национальный музей в Нюрнберге; см. илл. на следующей странице), где изображены даже два **зелёных** попугая. Этот мотив получил дальнейшее распространение в западноевропейской живописи. Одного из анонимных антверпенских художников второй четверти XVI в., который часто изображал попугая в сюжете «Мадонна с младенцем», историк искусства Макс Фридендер условно назвал «**Мастером с попугаем**» (это наименование закрепилось в науке). При этом в живописи XVI в. возникает сюжет о кормлении младенцем Христом попугая двумя соединёнными ягодами вишен. Их красный цвет может указывать на кровь Христа, а двойность на дуальную природу Спасителя. Примечательно, что в этой мотивной «линии» попугай сохраняет свой «традиционный» зелёный цвет.

На полиптихе **Витторе Кривелли** «Мадонна с младенцем на троне и святыми» (1481 г., Художественный музей Филадельфии) **зелёный** попугай сидит рядом с Мадонной.

На триптихе **Иеронимуса Босха** «Поклонение волхвов» (ок. 1510 г., Прадо) попугай с **красной ягодой** в клюве сидит на одном из даров – серебряной державе, которую преподносит младенцу чернокожий волхв. При этом одежда мавра украшена изображениями различных птиц, среди которых можно увидеть и сов и попугая. Попугай Босха имеет золотис-



Ганс Бальдунг Грин.
Мадонна с попугаями.

тый цвет, а его присутствие среди даров африканского полухва может подчёркивать связь попугая с Востоком, однако красная ягода в клюве попугая сближает и это изображение с христологической символикой.

В XVII веке зелёный цвет попугая в сюжетах «Мадонна с младенцем» уступает место его реалистичному изображению, однако, символический смысл сохраняется. Своего рода переходную «форму» можно видеть в картине **Франческо Сальвиати** «Святое Семейство с попугаем» (ок. 1543 г., Прадо), где ангел подает Мадонне, держащей на коленях младенца, жёлто-зелёного какаду. Уже абсолютно реалистичными выглядят попугаи на картинах **Питера Пауля Рубенса** «Святое семейство с попугаем» (ок. 1614 г., Королевский музей изящных искусств в Антверпене) и его ученика **Антониса Ван Дейка** «Отдых на пути в Египет» (т.н.

100

«Мадонна с куропатками») (ок. 1629–1630 г., Эрмитаж; птиц на этой картине написал Пауль де Вос). Если на картине Рубенса попугай является главным атрибутом Святого семейства, то на картине Ван Дейка представлена целая «россыпь» растительных и животных символов, связанных с Мадонной и различными добродетелями⁷ (хотя и не только добродетелями). Попугай, однако, занимает здесь важное место на дереве непосредственно над Марией с младенцем (причём, это тот же самый синезёлтый ара, что и на картине Рубенса).

Параллельно, уже с начала XVI века попугай начинает сопровождать женские и семейные портреты, выполняя всё ту же функцию символа чистоты и непорочности, проводя аналогии с образами Богоматери и Святого Семейства, но уже в светской трактовке. Наиболее ранний пример женского портрета с попугаем можно видеть уже на картине **Лукаса Кранаха Старшего** «Портрет Анны Куспиниан» (парный к портрету её супруга, ок. 1502–1503 г., Собрание О. Райнхардта, Винтертур, Швейцария; здесь попугай изображён в фоновом пейзаже). Продолжение этой темы – «Портрет дамы с попугаем» **Бартеля Бехама** (1529 г., Музей истории искусств в Вене), на котором изображена неизвестная дама, держащая **зелёного** попугая на руке. При этом попугай смотрит на виноградную гроздь, лежащую рядом на столе, которая, конечно, не может считаться случайным атрибутом. Во французской живописи та же тема находит воплощение в портрете знаменитой писательницы Маргариты Наваррской работы **Жана Клуэ** (ок. 1530 г., Национальная галерея, Ливерпуль). Принцесса держит на руке **зелёного** попугая.

Ранний семейный портрет – «Семейство Кобэм» **Ганса Эворта** (1567 г., Лидгейт Хаус, Великобритания), который был проанализирован А.В. Нестеровым. Здесь на столе перед многочисленной семьёй среди других

атрибутов присутствует и попугай. На «Портрете семьи художника» **Якоба Йорданса** (1621–1622 гг., Прадо) **зелёный** попугай, изображённый анфас, сидит над женой художника и его младшей дочерью, в то время как старшая держит в руках корзину с **виноградом**. На «Автопортрете с женой и сыном» **Питера Пауля Рубенса** (ок. 1639 г., музей Метрополитен) сине-жёлтый ара сидит на ветке розы за спиной прогуливающейся семейной пары с сыном. А на «Аллегорическом семейном портрете» того же **Йорданса** (нач. 1650-х гг., Эрмитаж) реалистично изображённый **зелёный** попугай сидит на руке у дамы, очевидно, «хозяйки дома»⁸.



Жан Клуэ.
Портрет Маргариты Наваррской.

Ещё одним светским мотивом, восходящим к образам Мадонны с младенцем и Святого Семейства, является присутствие попугая в портретах детей. Здесь символика непорочности становится более чем очевидной. Помимо невинности и чистоты попугай мог в этом случае символизировать и такие качества ребёнка, как подражание, и намекать на возможное обучение, которому попугаи, казалось бы, поддаются. Такие портреты известны, по крайней мере, с начала XVII в. К этому времени относятся, например, «Портрет девочки с корзиной вишен и попугаем» **Корнелиса де Воса** (1625 г.; попугай на портрете **зелёный**) и портрет сына Рубенса Альберта с **зелёным** попугайчиком работы самого **Рубенса** (ок. 1616 г., Берлинская картинная галерея). Можно назвать и другие примеры, в т.ч. из французской и испанской живописи XVII в.⁹ Нередко, как и в случае с младенцем-Христом, детскими атрибутами становятся не только попугай, но и вишни.

Мужские портреты с попугаем крайне редки. Один из безусловно интересных ранних случаев – аллегорический портрет Франциска I в образе Иоанна Крестителя **Жана Клуэ** (ок. 1520 г., Лувр: ср. его с упомянутым выше портретом сестры короля Маргариты Наваррской, атрибутом которой также является попугай), на который обратил внимание А.Е. Махов. По мнению исследователя, **зелёный** попугай на этом портрете мог отсылать к проповедническому дару Иоанна Крестителя и намекать на риторическое мастерство самого французского короля¹⁰. На «Портрете молодого человека с попугаем», приписываемом ученику Леонардо да Винчи **Франческо Мельци** (ок. 1525 г.), юноша держит попугая жакко на руке, а пальцем дру-



Франческо Мельци.
Портрет молодого человека с попугаем.



Питер Пауль Рубенс. Адам и Ева.

гой руки почёсывает ему голову. Символический смысл этого атрибута и жеста неясен. Столь же загадочен и другой, казалось бы, чисто светский «Портрет мужчины с попугаем и гранатом в руке» **Никколо дель Аббате** (1552–1555 гг., Музей истории искусств, Вена), несущий, вероятно, какой-то особый символический смысл (гранат в живописи итальянского Ренессанса – традиционный символ Христа).

Непосредственно с Христом связан попугай на картине **Якоба Йордана** «Ужин в Эммаусе» (Национальная галерея, Дублин). Здесь сидящий на ветке опять-таки **зелёный** попугай с интересом наблюдает за Христом и его учениками. Причём Христос как бы ведёт с ним незримый диалог, подняв глаза вверх и обратив их на окно, в проёме которого и видна

птица. Эта диагональ картины оказывается символически значимой, подчёркивая, по-видимому, мотив непорочности и безгрешности.

Попугай в сюжете грехопадения визуализируется уже в гравюре **А. Дюрера** «Адам и Ева» 1504 г., где попугай сидит на ветке непосредственно над Адамом. **Г. Бальдунг Грин** в своей копии (галерея Уффици) дюреровской картины «Адам и Ева» среди других животных ввёл и попугая (в оригинале Дюрера отсутствовавшего), вероятно, опираясь на одноимённую гравюру своего учителя. Здесь попугай, напротив, сидит на райском дереве над Евой. Нечто подобное произошло и с картиной **Тициана** «Адам и Ева» (ок. 1550 г.). На её копии, созданной **Рубенсом** (1628–1629 гг.), красный ара изображён на ветке дерева над Адамом (в оригинале Тициана он отсутствует). Обе картины выставлены рядом в одном из залов музея Прадо.

Мы видим, что в подавляющем большинстве случаев символика попугая охватывает живопись Северной Европы – Нидерландов и Германии и в меньшей степени присутствует в живописи Италии. Здесь, однако, мы находим несколько оригинальных примеров и, возможно, трактовок (на портрет Н. дель Аббате уже обращалось внимание). Из итальянских художников наиболее ранние и многочисленные примеры попугаев (как и других животных) заметны в картинах венецианского живописца **Витторо Карпаччо** – в циклах из жизни Святого Георгия и Святого Иеронима для венецианской Скуолы ди Сан Джорджо дельи Скьявони (1502–1507 гг.) и на известной картине «Две венецианки» (ок. 1510 г., Музей Коррер, Венеция), считавшейся когда-то изображением двух куртизанок. По мнению А.В. Нестерова, попугай в сцене встречи Марии и Елизаветы (1504–1506 гг.) у Карпаччо, наряду с оленем и зайцами, может означать провозвестие Рая и символически намекать на надежду на возвращение в Эдемский сад¹¹. На картине «Крещение селенитов Святым Георгием» (1507 г.) красный (!) попугай на первом плане может означать чистоту христианства. А вот на картине «Святой Иероним и лев» (1502 г.), иллюстрирующей, согласно «Золотой легенде», приход льва в монастырь, где жил Святой Иероним, попугай помещён на втором плане, но среди других животных. Традицию изображения Святого Иеронима не только со львом, но и с другими зоологическими «атрибутами», среди которых есть и попугай, продолжает картина Лукаса **Кранаха Старшего** «Кардинал Альбрехт Бранденбургский в образе Святого Иеронима в своей студиоле» (1526 г., Музей Изобразительного искусства Джона и Мейбл Ринглингов, Сарасота, Флорида, США; см. илл. на след. странице). Здесь серый попугай (жако?) сидит на столе Святого Иеронима, а кроме него на картине можно видеть льва, зайца, белку, бобра, фазанов и др. животных. Попугай, однако, занимает самое привилегированное положение. Можно думать, что сопряжение попугая с образом Святого Иеронима могло быть связано с «лингвистическими» способностями этой птицы. Ведь Святой Иероним известен как переводчик на латинский язык Библии и создатель её канонического латинского текста («Вульгаты»). Тем самым языковая «мудрость» попугая символизирует языковую мудрость Иеронима.

На картине **Карпаччо** «Две венецианки» **зелёный** попугай, наряду с другими христианскими символами (павлин, белые голуби, яблоко) и символами верности – собаками сопровождает изображение двух дам, возможно, также намекая на их достоинства (что, конечно, никак не вяжется с трактовкой этих женщин как куртизанок, если только не предполагается



Лукас Кранах Старший.
Кардинал Альбрехт
Бранденбургский
в образе
Святого Иеронима.

«игра» в противоположные смыслы).

Однако, возможно, уже с середины XVI века присутствие изображений попугаев в живописи приобретает не только позитивные коннотации. Любопытен один из вариантов известной картины **Маринуса ван Роймерсвале** «Сборщики податей», созданный в мастерской художника (ок. 1550 г., ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва). Здесь попугай сидит на жёрдочке над фигурами сборщиков налогов – живым воплощением алчности. Безразлична ли это, наблюдающая за пороком, или, наряду с подвеской в форме креста на первом плане,

признак соединения в одном произведении противоположных смыслов (добродетели и греха) – остаётся гадать...

В жанровой голландской и фламандской живописи XVII в. попугай приобретает скорее негативное (или с намёком на негативное) значение, связанное, в том числе, и с таким получившим большое распространение мотивом, как клетка с попугаем.

В эрмитажном «Бобовом короле» **Йорданса** (ок. 1638 г.) зелёный попугай сидит в клетке над шумно пирующей компанией. Композиционно он близко расположен к фигуре бобового короля – захмелевшего смеющегося старика, и даже повторяет поворот его головы – лицом к зрителю. Возможно, в данном случае он как раз и символизирует ту весёлую и беззаботную жизнь – жизнь в клетке (неволя лучше свободы), что отмечается именно в голландских сборниках эмблем того времени.

Близкий к йордансовскому полотну голландский аналог – картина **Яна Стена** «Старик поёт – молодые подпевают» (ок. 1665 г., Маурицхёйс, Гаага; красный ара на жёрдочке возвышается над стариком и сидящей рядом с ним дамой). Здесь попугай так же, как и у Йорданса, сопровождает изображение захмелевшего старика, окружённого женщинами, но, будучи на свободе, вне клетки, он, возможно, подчёркивает эротический подтекст шутовского действия, символизируя «освобождённое» целомудрие, а

вернее его отсутствие.

Изображение попугая, выпускаемого из клетки, и, по-видимому, именно с вышеназванной семантикой, получило довольно большое распространение в голландской жанровой живописи XVII в., вообще сюжетно отличавшейся «свободными нравами». Наиболее ярко это видно на картине **Питера де Хооха** «Пара с попугаем» (1668 г., Музей Вальрафа-Рихарца, Кёльн). Здесь в проёме двери (излюбленный мотив этого художника) сидящая за столом дама выпускает попугая из клетки, собираясь, по-видимому, его напоить, а над нею услужливо склонился кавалер. Конечно, эту сцену можно трактовать как сцену соблазнения, и в этом случае выпускаемый из клетки попугай служит символом именно этого действия. Зачастую попугай, выпущенный из клетки (очень часто это попугай жако), сопровождает изображения женщин, что сближает этот вариант с мотивом «Дама с попугаем». У **Габриэля Метсю** в картине «Кружевница (Девушка за работой)» зеленоватый попугай сидит на прутьях раскрытой клетки рядом с девушкой (конец 1650-х гг., ГМИИ им. А.С. Пушкина). У **Франса ван Мириса Старшего** девушка кормит сидящего на подставке попугая-жако («Женщина в красном жакете, кормящая попугая», ок. 1663 г., Национальная галерея, Лондон). У **Квирина Герритса ван Брекенкампа** попугай сидит на руке у женщины, слушающей игру лютниста (частное собрание, Лондон). Все эти сюжеты, безусловно, объединены одной идеей.

В эмблематических сборниках XVI – нач. XVII в. изображение попугая в клетке имеет самые разные толкования¹².

В.А. Садов, анализируя картину Метсю, справедливо отметил, что выпущенный из клетки попугай может символизировать «сексуальную чувствительность» (скорее даже раскрепощённость)¹³. Попугай в клетке – это вообще намёк на несвободу, а выпущенный попугай – наоборот. Из голландских сборников эмблем эта трактовка пришла и в Россию – петровских «Символах и эмблематах» эмблему «Попугай в клетке» сопровождает девиз «Свобода лучше золотой клетки» (этот сборник эмблем опирался на европейскую традицию XVII в.)¹⁴. В то же время связь изображения попугая, выпущенного из клетки, с любовным мотивом, мотивом сексуальной свободы в голландской жанровой живописи вполне очевидна. Показательна в этом отношении также и картина **Яна Стена** «Клетка с попугаем» (ок. 1665 г., Рейксмузеум, Амстердам), действие которой происходит, по-видимому, в гостинице. Молодая женщина открывает висящую на потолке клетку с попугаем и кормит птицу, а рядом кавалеры играют в трик-трак. Причём композиционно сцена с попугаем занимает самый центр картины.

Ещё более очевидна «греховная» символика в другой картине Стена – «Последствия невоздержанности» (1663 г., Национальная галерея, Лондон), где одна из захмелевших дам буквально ползёт и тянется к сидящему на жёрдочке попугаю, чтобы напоить его из бокала (изображённые на первом плане хлеб, виноград и яблоки имеют очевидную христианскую семантику). Эротический подтекст вероятен и в изображении попугая в эрмитажном «Пире Клеопатры» **Якоба Йорданса** (1653 г.) – здесь **зелёного** попугая, возвышающегося над головой Клеопатры, держит шут, указывающий рукой на нелепость расточительства и тщеславия (египетская царица «растворяет» жемчужную серьгу в бокале с винным уксусом)¹⁵. А в другом полотне Йорданса «Девушка со стариком и попугаем» (коллек-

ция князей Лихтенштейнских) этот подтекст выражен более чем явственно. Молодая девушка (моделью послужила дочь Йорданса) кормит **вишнями зелёного** попугая, которого держит на руке соблазнитель-старик.

Однако голландская живопись, как можно думать, сохраняет и традиционный мотив попугая как атрибута семейных композиций – возможный пример картина того же **П. де Хооха** «Материнские заботы» (ок. 1673 г., ГМИИ). Клетка с попугаем здесь висит над семейной сценкой, изображающей заботливую мать с девочкой.

В том же XVII веке попугай становится частым атрибутом голландских и особенно фламандских натюрмортов, где его изображения приближаются к анималистическому жанру (отдельные анималистические зарисовки и изображения попугаев известны ещё со времён Дюрера, нарисовавшего разноцветное крыло попугая, а в живописи Голландии и Фландрии принадлежат Паулюсу Поттеру («Птицы»), Франсу Снейдерсу, Якобу Йордансу). В натюрмортах попугаи соседствуют с плодами и фруктами. У фламандского живописца **Яна Фейта** попугай жако был даже своеобразной «визитной карточкой» натюрморта. В Эрмитаже хранятся три натюрморта **Фейта**, на которых помещён один и тот же характерный попугай¹⁶ (ср. похожую картину из собрания Национальной галереи в Лондоне). Попугаев (как правило, это ара, жако или какаду) можно видеть в «Натюрморте с фруктами» голландского художника **Балтазара ван дер Аста** (1620-е гг., Эрмитаж), «Роскошном натюрморте с попугаем» ученика ван дер Аста **Яна Давидса де Хема** (ок. 1650 г., Академия изящных искусств, Вена) и других натюрмортах его и его сына – **Корнелиса де Хема** («Натюрморт с попугаем, цветами и фруктами»), «Натюрморте с животными и попугаем» **Адриана ван Утрехта** (1644 г., Рейксмузеум, Амстердам), «Натюрморте с лебедем» **Франса Снейдерса** (1640-е гг., ГМИИ им. А.С. Пушкина), «Натюрморте с собакой и попугаем (какаду)» ученика Фейта **Давида де Конинка** и мн. др. Под влиянием голландских художников попугаи появляются и на картинах первого немецкого мастера натюрморта **Георга Флегеля** («Натюрморт с попугаем», Старая пинакотeka, Мюнхен, и др.). Сложно сказать, насколько «натюрмортные» попугаи несли символическую нагрузку. Однако чисто анималистические изображения попугаев присутствуют, конечно же, в творчестве «птичьего Рафаэля» **Мельхиора де Хондекутера** («Птицы и обезьяны», 1670-е гг., Рейксмузеум, Амстердам; изображены обезьяны и птицы, в т.ч. несколько видов попугаев, включая амазонов и какаду). Триумфом сюжетного анимализма можно считать великолепный «Птичий концерт» **Франса Снейдерса** (ок. 1630–1640 гг., Эрмитаж) (с многочисленными вариантами и подражаниями Фейта и Хондекутера), в котором, наряду с другими птицами, участвуют и попугаи (ара и амазон).

По-видимому, некоторые натюрмортные композиции Снейдерса можно трактовать как развитие сюжета «Дама с попугаем», восходящего к Мадонне и попугаем. Таковы «Торговка фруктами» (1636 г., Прадо) и «Большой натюрморт с дамой и попугаем» (1640-е гг., Дрезденская галерея). Причём в обоих случаях попугаи жако соотнесены с дамами – дама смотрит на попугая, или попугай сидит у дамы на руке.

Разумеется, анималистические изображения попугаев известны и позднее, из работ выдающихся художников можно назвать, к примеру, «Зелёного попугая» **Винсента Ван Гога** (1886 г., частное собрание; по-видимому, изображено чучело), «Натюрморт с попугаями» **Поля Гогена**

(1902 г., ГМИИ им. А. С. Пушкина; мёртвые попугаи выполняют роль экзотических атрибутов).

Как пример живой экзотики следует рассматривать попугая в картине **А. Ван Дейка** «Портрет Уильяма Филдинга, первого графа Денби» (Национальная галерея, Лондон), изображённого в качестве охотника в тропическом лесу, смотрящего на сидящего на пальме ару.

В XVIII веке и позднее вышеупомянутые сюжеты продолжают сохраняться в живописи и даже получают развитие. Сюжет «Дама с попугаем» как бы раздваивается, возникает мотив с противоположным первоначальному прототипу значением – попугай приобретает, скорее, смысл эротического атрибута, намекая не на целомудрие, а на чувственность, как, например, на портрете знаменитой куртизанки Китти Фишер кисти **Джозуа Рейнольдса** (ок. 1763–1764 г.). При этом изображения женщин со временем становятся всё более и более откровенными. Таковы «Девушка с попугаем» **Розальбы Каррьеры** (ок. 1730 г., Институт искусств, Чикаго), «Девушка с попугаем макао» **Джамбаттиста Тьеполо** (1760 г., Ашмолеанский музей, Оксфорд), «Женщина с попугаем» **Эжена Делакруа** (1827 г., Музей изящных искусств, Лион), и особенно «Женщина с попугаем» **Гюстава Курбе** (1866 г., Метрополитен, Нью-Йорк; причём, у Курбе попугай **зелёный**). В последних двух случаях мы видим уже ню. В салонном варианте примером подобного сюжета может служить картина **Фердинанда Руабе** «Одалиска» (1880-е гг., Эрмитаж).

В то же время сохраняется и более традиционный мотив – «целомудренное» изображение женщины с попугаем, как на картинах английского прерафаэлиты **Уолтера Хоуэлла Деверелла** (галерея штата Виктория, Мельбурн; попугай в руках у девушки зелёный), «Дама с попугаем» **Поля Сезанна** (1862–1864 гг., частное собрание; хотя, скорее, изображена зелёная райская птица), «Дама с попугаем (Викторина Меран)» **Эдуара Мане** (1866 г., Метрополитен, Нью-Йорк; попугай жако, возможно, символизирующий в данном случае, по мнению исследователей, слух, если интерпретировать эту картину как аллегорию пяти чувств), «Дама с попугаем (Лиз Трео)» **Огюста Ренуара** (1871 г., музей С. Гуггенхайма, Нью-Йорк; зеленоватый волнистый попугайчик), «Миссис Хью в возрасте 93 лет» **Джона Эверетта Миллеса** (1872 г., Музей Орсе; серый жако, по-видимому, символизирующий почтенный возраст дамы); игриво-салонная «Дама с попугаем» бельгийца **Густава де Йонге** (Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева; попугай какаду; есть и другие произведения этого художника на ту же тему), «Девушка с попугаем» **Пьера Боннара** (1910 г., ча-



Эдуар Мане.
Дама с попугаем.

стное собрание; синий ара), «Автопортрет с зелёным попугаем» бельгийской художницы **Маргаретты Брюгон** и др. В графике тот же сюжет присутствует у **Обри Бёрдслея** и, особенно, в целой серии рисунков **Жоржа Барбье**.

Пример семейного портрета с попугаем (восходящего в конечном итоге к традиции изображения Святого Семейства) можно видеть на картине **Джошуа Рейнольдса** «Портрет леди Кокбёрн и трёх её сыновей» (1773 г., Национальная галерея, Лондон).

Детские портреты с попугаями продолжают примерами таких картин, как «Девочка с попугаем» **Питера Лели** (ок. 1670 г., галерея Тейт); «Портрет Эмили и Роберта Сесил» **Иоганна Керсебума** (ок. 1690 г.) (зелёный попугай с красным клювом сидит на руке у девочки); «Парадный портрет принцессы Софии-Шарлотты Брауншвейг-Вольфенбюттельской» работы неизвестного художника (1710–1715 гг., коллекция Ганноверской династии; принцесса, ставшая супругой русского царевича Алексея Петровича, кормит вишнями попугая жако); «Портрет Карлоса III в детстве» **Жана Ранка** (ок. 1723, Прадо; изображены два серых попугая); «Портрет Марии Терезы Австрийской» **Антон Рафаэля Менгса** (1771 г., Прадо; попугай жако в клетке, на которую указывает маленькая принцесса); «Три младшие дочери короля Георга III» **Джона С. Копли** (1785 г., королевское собрание Великобритании, Букингемский дворец; изображены попугай красного цвета, клюющие виноград); «Портрет Рафаэля Флорес де Кальдерон в детстве» **Антонио Марии Эскивеля и Суареса де Урбина** (1842 г., Прадо; девочка стоит у раскрытой клетки и держит в руке попугая жако); «Дети с попугаем» **Кристины Робертсон** (1850 г., Эрмитаж; изображены русские мальчик и девочка; зелёный попугай в руках девочки держит в клюве две вишенки); «Портрет мадемуазель М.Т.» **Берты Моризо** (ок. 1873 г., частное собрание, Нью-Йорк) и её же «Портрет дочери с попугаем», причём в обоих случаях попугаи зелёные. Как видим, сохраняется устойчивая традиция, идущая от сюжета младенца Христа, изображать

попугаев зелёными с нередкими атрибутами в виде вишен или винограда. Так, чисто светская живопись воспроизводит символические изобразительные стереотипы.

Мужские портреты с попугаем в постренессансном искусстве редки. Один из немногих примеров – «Шляхтич с попугаем» **Юзефа Зиммлера** (1859 г., Народный музей в Кракове; изображён юноша в историческом костюме).

Примечательно, что и в русской живописи, начиная с XVIII века, наблюдаются те же мотивы, связанные с попугаем, что и в искусстве Западной Европы.

Впервые попугаи на картинах отечественных художников появляются в качестве атрибута натюрмортов или самостоятельно, как объекты анималистики, уже в середине XVIII века. Таковы «Натюрморт с нотами и попугаем» **Г.Н. Теплова**



Берта Моризо. Портрет дочери с попугаем.

(1737 г., Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.»), представляющий собой картину-обманку; решённый совершенно в духе голландско-фламандской традиции десюдепорт **А.И. Бельского** «Цветы, фрукты и попугай» (1754 г., Государственный Русский музей), возможно, предназначавшийся для Екатерининского дворца в Царском Селе¹⁷, и, по-видимому, первое, в чистом виде анималистическое изображение попугаев в русской живописи **И.-Ф. Гроота** («Попугай», 1766 г., ГМЗ «Царское Село»).

Однако уже во второй половине XVIII века появляется мотив попугая как атрибута семейного портрета – таков «Портрет архитектора В.И. Баженова с семьёй» работы **И.Т. Некрасова** (1770-е гг., ГНИМА им. А.В. Щусева), в котором попугай сидит на коленях у дочери Баженова и заглядывает в лежащие на столе бумаги и архитектурные чертежи.

Дети с попугаем появляются у **В.А. Тропинина** («Девочка с попугаем», 1810-е гг., Музей игрушки в Сергиевом Посаде)¹⁸, затем у **Николая де Куртейля** («Портрет братьев Колосовых»¹⁹, 1819 г., Музей-усадьба «Архангельское»; здесь же можно вспомнить и портрет детей работавшей в России К. Робертсон), с очевидным социальным подтекстом у **В.Г. Перова** («Мальчик-мастеровой, засмотревшийся на попугая», 1865 г., Ульяновский художественный музей) и вплоть до начала XX века (на картине **О.Л. Делла Вос Кардовской** «Маленькая женщина (Портрет Кати перед зеркалом)», 1910 г., ГРМ, на заднем плане за смотрящейся в зеркало девочкой изображена клетка с попугаем).

Дама с попугаем представлена в фарфоровой статуэтке **Н.Я. Данько** и **В.В. Кузнецова**, выполненной в 1916 г. на Императорском фарфоровом заводе и выпускавшейся до конца 1920-х гг., на рисунке русского «бёрдлеиста» **С.П. Лодыгина** «XVIII век. Маркиза» для журнала «Столица и усадьба» (1916 г., ГМИИ), на игральных картах **Н.Н. Каразина** «Исторических» (1890-е гг.; здесь попугай, и, кстати, зелёный, представляет восточную экзотику), а также на картине **Р.Р. Фалька** «Девушка с попугаем» (1932 г., Донецкий областной художественный музей; тут попугай и вовсе игрушечный).

Столь же, как и у Каразина, экзотичен попугай, изображённый рядом с восточной красавицей, на знаменитом занавесе работы **В.А. Серова** к балету «Шахерезада» (1911 г.) – здесь, возможно, этот мотив был навеян небезызвестным циклом персидских новелл «Тути-наме» («Книга попугая»), составленным Нахшаби в первой половине XIV века. Известны восточные миниатюры, в т.ч. Могольского времени, изображающие женщину с зелёным попугаем. Серов же при создании занавеса ориентировался, прежде всего, на традиции персидской книжной миниатюры.

В русском искусстве есть несколько загадочный мужской портрет с попугаем – это акварельный портрет кн. В.Ф. Одоевского работы **А. Покровского** (1844 г.), на котором этот выдающийся писатель-фантаст и учёный держит на коленях чёрного кота, а попугай сидит рядом с его креслом.

Ну и, наконец, на известной картине **П.А. Федотова** «Разборчивая невеста» (1847 г., Третьяковская галерея) клетка с попугаем изображена на заднем плане картины, причём от неё по направлению к «влюблённой» паре бежит маленькая белая собачка – традиционный символ супружеской верности (подобного рода собачка изображена и на портрете Д.А. Державиной работы В.Л. Боровиковского). По-видимому и собачка,

и попугай в клетке (который может таким образом символизировать целомудренность перезрелой невесты) придают гротесковый характер всей сатирической композиции. Опять-таки любопытно, что и у Федотова попугай **зелёный**.

Христианская символика попугаев известна и за пределами собственно европейского мира. Так, попугаев можно увидеть на армянских миниатюрах Эчмиадзинского евангелия, в т.ч. с изображением Христа на троне (989 г., Матенадаран).

Однако вернёмся к декоративно-прикладному искусству Руси XVII века. Казалось бы, декор тарели 1675 г. ближе всего именно к традиции голландского и фламандского натюрморта (учитывая западноевропейское – немецкое, хотя возможно и голландское, происхождение Фробоса²⁰). В данном случае гирлянда плодов могут символизировать благополучие и изобилие²¹.

Но эмалевые изображения попугаев известны и на европейских предметах монаршего «обихода», вплоть до важнейших государственных регалий. Замечательна в этом отношении корона императора Рудольфа II Габсбурга, сделанная в Праге в 1602 г. антверпенским ювелиром Жаном Вермейеном – здесь на дугах венца помещены эмалевые изображения птиц и насекомых в сопровождении плодов, среди птиц присутствуют и **зелёные** попугаи. По-видимому, эта нидерландская и европейская традиция была каким-то образом близка и Фробосу.

Изображения же попугаев в русском царском обиходе появились также примерно в начале XVII века. Насколько можно судить, самое раннее из них присутствует в декоре кареты, подаренной английским королём Яковом I Борису Годунову в 1604 г. Среди других деревянных изображений представителей животного мира на столбиках кузова кареты присутствует и попугай, сидящий на виноградной лозе и клюющий плод²². Карета использовалась в качестве парадного экипажа русских царей в XVII веке. Известно, что в царских палатах Бориса Годунова находились и живые попугаи – 6 попугаев и 2 обезьяны были присланы в подарок царевичу Фёдору Борисовичу от императора Рудольфа в мае 1597 г.²³ Отсюда, кстати, упоминание попугая в либретто оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов».

Но особенное распространение получили попугаи в русской культуре (опять-таки преимущественно царского обихода) именно во второй половине XVII века. Их изображения присутствуют также:

в декоре двух саадаков мастера Прокофия Андреева 1673 и 1674 г., сделанных для Алексея Михайловича²⁴,

в резном белокаменном декоре Теремного дворца (отделка 1682 г.)²⁵, Львиных ворот и наличников окон Потешного дворца²⁶, в декоре церкви Троицы в Никитниках (наличники окон, 1634 г.)²⁷,

на изразцах второй половины XVII в.²⁸,

на ручке золотой чарки последней четверти XVII в. (Оружейная палата)²⁹,

на серебряном стакане конца XVII в. (Оружейная палата)³⁰,

в эмалевой росписи сольвычегодских чаш и чарок 1690-х гг. (Оружейная палата)³¹,

на серебряном футляре для очков XVII в.³²,

на рукояти пистолета, инкрустированной перламутром (мастер Первуша Исаев, первая четверть XVII в., Оружейная палата)³³,

Фрагмент
царского саадака. 1674 г.

на знамёнах московских
выборных солдатских полков³⁴,
на книжных переплётах (с
1640-х гг.)³⁵ и мн. др.

Двойной трон царей Ива-
на и Петра Алексеевичей (1680-
е гг.), в основе которого лежат
и более ранние детали, по-ви-
димому, трона Михаила Фёдо-
ровича, также украшен изобра-
жениями различных фантасти-
ческих и экзотических живот-
ных, среди которых есть дву-
главые орлы, львы, грифоны и
попугаи.

Такая распространённость
попугаев в искусстве Москов-
ской Руси, по-видимому, неслу-
чайна и также связана с их хри-
стианской символикой. Попу-
гаи, вероятно, выступал симво-
лом не только христианской не-
порочности, но и прославления
Христа и Богоматери, что впло-
не соответствовало представле-
ниям о Московском царстве как
Богоспасаемой христианской
державе. Можно думать, что
именно христианская трактов-
ка данного символа была цент-
ральной в представлениях о попу-
гаях на Руси и способствовала распр-
странённости изображений попу-
гаев в русской культуре второй половины
XVII в.



111

Попугаи в европейской эмблематике и на Руси

¹ Мартынова М.В. Московская эмаль XV – XVII веков. Каталог / ГИКМЗ «Московский Кремль». М., 2002. С. 123–124 (№ 116).

² Белова О.В. Славянский bestiарий. Словарь названий и символики. М., 2001. С. 202, 204, 210. Впрочем, славословие Господу исследовательница, на основании чисто формальных признаков, относит к филину, которого также могли в славянской традиции называть попугаем. Однако это вряд ли верно – о филине в этом контексте ничего неизвестно, в то время как подражание попугаю человеческому голосу – общее место bestiарной традиции.

³ Там же. С. 203–204.

⁴ Махов А.Е. Эмблематика. Макрокосм. М., 2014. С. 461–463.

⁵ См.: Нестеров А.В. Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового времени. М., 2015. С. 318.

- ⁶ Нестеров А.В. Бестиарии, часословы, алхимия – мутация символического кода (о миниатюрах алхимического трактата Соломона Трисмозина «Splendor solis») // Бестиарный код культуры. М., 2015. С. 22.
- ⁷ Бабина Н.П., Грицай Н.И. Фламандская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции / Государственный Эрмитаж. СПб., 2005. С. 114–117 (№ 86).
- ⁸ Там же. С. 216–217 (№ 203): фонтан с фигурой Амура на дельфине символизирует источник любви, а попугай на руке невесты – «верность в браке» (хотя, скорее, намёк на её целомудрие).
- ⁹ См.: Золотые дети. Детский европейский портрет XVI–XIX веков из собрания Фонда Янник и Бена Якобер, Мальорка, Испания. Каталог выставки / Государственный Исторический музей. М., 2005. №№ 33, 35, 46.
- ¹⁰ Махов А.Е. Указ. соч. С. 463.
- ¹¹ Нестеров А.В. Бестиарии, часословы, алхимия... С. 22.
- ¹² Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts / herausgegeben von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Stuttgart, 1967. Sp. 801–804: «нужда делает сообразительным» (Иоанн Самбукус, 1566 г.), «каков король, таково и общество» (Матиас Хольцварт, 1581 г.), «из человеческого голоса черпают слова» (Иоахим Камерарий, т. 3, 1596 г.), «выпущенный на свободу счастливее», «учительница доблести – дисциплина», «то, что не вредит – учит» и «свобода – неволя честных людей» (Якоб Катс, 1627 г.), «важно сказанное» (Себастьян де Коваррубиас, 1610 г.). Благодарю к.и.н. Т.Ю. Стукалову за консультации по латинским девизам.
- ¹³ Садков В.А. Зримый образ и скрытый смысл. Аллегории и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII веков. Каталог выставки / ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 2004. С. 56.
- ¹⁴ Эмблемы и символы. М., 2000. № 776.
- ¹⁵ Бабина Н.П., Грицай Н.И. Указ. соч. С. 215 (№ 202).
- ¹⁶ Там же. С. 506–509 (№№ 485, 486, 488).
- ¹⁷ Живопись. XVIII век. Каталог / Государственный Русский музей. Т. 1. СПб., 1998. С. 56 (№ 57).
- ¹⁸ Относится ко времени других детских портретов В.А. Тропинина и, возможно, составляет пару к картине «Девочка с канарейкой».
- ¹⁹ На портрете изображены внебрачные дети кн. Н.Б. Юсупова и балерины Е.П. Колосовой (на фоне дома Юсуповых в подмосковном имении Спаское) с попугаем и собачкой. Младший держит собачку. Рядом со старшим, одетым в маскарадный костюм, сидит попугай, который (как обладающий свойством подражания) может соответствовать его образу. Животные «атрибуты» братьев, попугай и собачка обращены друг к другу, замыкая тем самым единство всей композиции.
- ²⁰ О Фробосе см., в частности: Бобровницкая И.А. Русская расписная эмаль конца XVII – начала XVIII века. Каталог / ГИКМЗ «Московский Кремль». М., 2001. С. 14–17, 28 (прим. 65).
- ²¹ О семантике плодово-ягодных гирлянд в связи с произведениями русского декоративно-прикладного искусства второй половины XVII в., см.: Звездина Ю.Н. Растительный декор поздних русских иконостасов. О западных источниках символики // Иконостас. Происхождение – развитие – символика / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000. С. 652–654 и сл.
- ²² См. изображение: Когут Е.В. Английская карета царя Бориса Годунова. М., 2015. С. 30.

- ²³ Карамзин Н.М. История государства Российского. М., 1988. Т. 10. Стб. 108, прим. 316 (Стб. 60).
- ²⁴ См.: Мельникова О.Б. Царская охота. М., 2004. С. 11–12.
- ²⁵ Маркова Г.А. Большой Кремлёвский дворец. Л., 1981. № 16.
- ²⁶ См.: Борисенкова А.А. «Львиные ворота» из собрания Государственного музея-заповедника «Коломенское»: реконструкция первоначального облика и вопросы происхождения памятника // Архитектурное наследие. Вып. 46. М., 2006. С. 96–106; исправленную и дополненную версию 2008 г. той же работы см.: <http://www.archi.ru/lib/publication.html?id=1850569765&fl=5&sl=1>; Потешный дворец // <http://www.archnadzor.ru/?p=203>.
- ²⁷ Церковь Троицы в Никитниках / Государственный Исторический музей. М., 1979.
- ²⁸ Баранова С.И. Москва изразцовая. М., 2006. С. 106 (церковь Николая Чудотворца в Столпах, 1669 г.), 125 (колокольня церкви Косьмы и Дамиана в Нижних Садовниках, 1689 г.).
- ²⁹ Мартынова М.В. Московская эмаль XV–XVII веков. С. 235 (№ 296).
- ³⁰ Государственная Оружейная палата. М., 1988. С. 91 (№ 57).
- ³¹ Бобровницкая И.А. Русская расписная эмаль конца XVII – начала XVIII века. С. 40 (№ 8), 53–55 (№№ 20, 21), 93 (№ 57). Во многих случаях определить видовую принадлежность птиц невозможно, но иногда изображения попугаев очевидны.
- ³² Суздаев В.Е. Русское чудо. Царский дворец в Коломенском – шедевр русского деревянного зодчества второй половины XVII – первой четверти XVIII века. М., 2005. С. 59.
- ³³ Комаров И.А., Яблонская Е.А. Парадное оружие русских государей XVI–XVII вв. М., 2006. С. 45–46.
- ³⁴ Малов А.В. Московские выборные полки солдатского строя в начальный период своей истории 1656–1671 гг. М., 2006. С. 259. Здесь, впрочем, неясно изображались ли на знамёнах собственно попугаи или филины, которых также могли называть попугаями.
- ³⁵ Сборник о почитании икон. М.: Печатный двор, 26 VIII 1642.

Эмблематика в России: от Симеона Полоцкого до Пушкина

114

По словам А.В. Михайлова, «эмблема – целый особый жанр барочного искусства» появилась еще «до наступления этой эпохи»¹. В том виде, в каком этот литературный жанр был изобретен в «Книге эмблем» («*Emblematum liber*», 1531) итальянского автора Андреа Альциата (*Andrea Alciato*, 1492–1550), он представляет собой композиционное единство из трех элементов: надписи или девиза (*inscriptio, motto, lemma*) изображения (*pictura, icon, imago*) и подписи в стихах или в прозе (*subscriptio, explicatio*), описывающей картинку и раскрывающей ее символическое значение². Эмблема основана на внутренних связях между элементами ее триады, поэтому смысл не исчерпывается ни одной из составляющих ее частей, но обретается в их взаимодействии. Значение всех элементов проясняется через сводящее их воедино диалектическое соположение; этот принцип сохраняет свою силу и в том случае, когда эмблема имеет двучленное строение, утрачивая пиктуру или пояснительную подпись. В качестве надписи / девиза часто использовались библейские цитаты или парафразы библейского текста, они широким потоком влились в эмблематику, приобретая форму кратких изречений.

Созданный А. Альциатом в его «Книге эмблем» жанр вырастает на основе риторической традиции прежних веков, унаследовавшей неоплатонический взгляд на мир, согласно которому видимая реальность – это система знаков, символов, прочтение и расшифровка которых ведут к постижению духовного, вечного, нормативно-ценностного, истинного, идеального. Эмблема состоит во внутреннем родстве с символом, по существу она есть тот же символ, его разновидность. Как и символ, существующий «до данного текста и вне зависимости от него»³, эмблема обладает готовым, замкнутым в себе смыслом и структурной самостоятельностью.

«Книга эмблем» Андреа Альциата получила широчайшую популярность, многократно переиздавалась и оказала огромное воздействие на европейские литературы XVI–XVII вв. В этот период в Европе было издано по крайней мере 5300 эмблематических книг⁴. Под знаком эмблематики развивалась культура барокко⁵, и европейские литературы более всего были склонны говорить языком символических образов⁶. Эмблема наиболее полно отвечала художественному строю искусства барокко с его тяготением к аллегорико-спиритуалистическому истолкованию мира и культивированием зрительно-интенсивного риторического слова, особым образом сопрягавшего слово и изображение. В XVII в. каждый предмет или мотив мог быть использован эмблематически⁷. Эмблема явля-

ется, по определению А.В. Михайлова, инструментом художественного мышления барокко, которому присуще «одно генеральное свойство», удивительным образом согласующееся «с внутренним устройством барочных произведений, с их прерывистостью, с их обособлением смысловых элементов», эмблема «своей внутренней цельностью словесно-образной сопряженности, какую она устанавливает, – как бы про-образует смысловой объем», она «словно нарочно была придумана для того, чтобы удобно и выразительно заполнять те ячейки, какие предусматривались общим устройством барочного произведения»⁸.

Эмблематика, объединяющая искусство слова и изображения, конструирует художественный мир, опираясь на принцип остроумия (**acumen**) и руководствуясь идеей, что искусство должно быть одновременно полезно и приятно. Эмблеме – этот важнейший феномен в культуре барокко, его теоретики относили к остроумию фигуративному (Бальтасар Грасиан, «Остроумие, или Искусство изощренного ума», 1642).

Теория и практика эмблематического искусства преподавались в Европе в иезуитских коллегиях и в училищах, созданных по их образцу, в частности, в Киево-Могилянской коллегии⁹. Эмблематика выступает у восточных славян как существенный элемент художественного языка нового искусства, связанного с общеевропейским развитием. Восточнославянские поэтики повторяют определение эмблемы, данное филологом разносторонней эрудиции и поэтом Якобом Понтаном (**Jacobus Pontanus, 1542–1626**). Киевская неолатинская поэтесса 1637 г. с ее теоретическими и практическими рекомендациями, включавшими и литературные образцы, стимулировала появление у восточных славян нового жанра, ставшего особенно популярным в ученом кругу Киево-Могилянской коллегии, где возникла своя школа эмблематической поэзии, имевшая прочную традицию вплоть до Георгия Сковороды. Неолатинская «Поэтика» 1637 г. характеризует эмблему как «эпиграмму, которая содержит символы, уподобления и изображения предметов, имеющие метонимическое значение», описывает трехчастную композицию эмблемы, подчеркивая, что все элементы связаны в ней таким образом, что каждый служит пояснением для другого.

Основными свойствами эмблемы риторики и поэтики называют остроумие, приятность, благопристойность (**modestum**). Особая притягательность жанра объясняется тем, что эмблеме приятно и слушать, и рассматривать: слух услаждается ритмом стихов, душа утешается, а глаза отдыхают, созерцая изображение. Ссылкой на труд Я. Понтана «**Poeticarum Institutionum libri tres**» (1594; кн. 3, раздел 10) удостоверяется практический совет, как составлять эмблему: все фабулы, истории, поговорки, афоризмы, поучительные стихи, эпиграфы, будучи снабжены картинками, могут использоваться в эмблемах. Можно изобразить ястреба или иную хищную птицу вместе с голубем или цыпленком под заглавием: «Так дьявол преследует душу». Можно изобразить Адама и Еву под запретным деревом – с той же надписью. Можно показать царей, поклоняющихся младенцу Христу, озаглавив «Свет народов». Что касается эмблематической картинки, то она не обязательно должна сопровождаться стихотворением, достаточно в надписи изложить суть эмблемы¹⁰.

Явный отпечаток рекомендаций Я. Понтана несет на себе определение эмблемы, приведенное И. Галатовским в книге «**Skarb pochwały...**» (1676), но уже на польском языке. Смена языка описания свидетельствует о дальнейшей адаптации эмблематики к восточнославянскому контексту;

стабильной остается латинская жанровая терминология – *Emblemata*: «*Emblemata – rozmaite / ktore malować albo rysować należy*»; «*Namaluy Gniazdo / z napisem: ktoż wierzy temu, który gniazda niema. Jezus Syrach 36*»; «*Narysuy Oliwne drzewo / z napisem: Ja iestem iak Oliwa płodnosna w Domu Bożym. Psalm 51*»; «*Namaluy Ogród / z napisem: Ogród zamkniony siostra moia. Cantic 4*»¹¹ и др.

Можно отметить, что с вхождением украинских земель Речи Посполитой (1654) в состав русского государства украинская эмблематика обслуживает не только свою традиционную аудиторию, но и обращается к реалиям жизни царского двора и переходит, ориентируясь на нового адресата, от латинского и польского языков к церковнославянскому. Поэма Лазаря Барановича на кончину царя Алексея Михайловича «Вечер водворися плач, а завтра – радость» (1676) открывается многосоставной эмблематической композицией, выражающей в соответствии с заглавием печаль по случаю кончины русского монарха и радость по поводу восшествия на престол его наследника. Вторая часть поэмы также отмечена эмблемой «Аз мудрость», использующей в качестве девиза библейскую цитату «Вселих совесть и разум и смысл аз призвах. Мною царие царствуют и сильнии пишут правду...» (Притч 8:14-15); стихотворная подпись, раскрывая смысл эмблемы, обращена к новому царю с пожеланиями мудрого правления¹².

116

Эмблематика, появившаяся в России в период раннего Нового времени, бытовала в разнообразных формах:

1. Западноевропейские сборники эмблем в составе частных библиотек; 2. Литературные эмблематические сочинения, мотивы и образы; 3. Перевод эмблематических книг на русский язык; 4. Эмблематика в оформлении книг и в жанре титульной гравюры и в целом – в общественно-культурной жизни страны.

Воздействие эмблематики прослеживается в русской литературе, начиная с XVII в. – с творчества основателя московского поэтического барокко Симеона Полоцкого (1629–1680)¹³ вплоть до поэзии символизма XX в. В его богатейшей книжной коллекции представлена великолепная подборка эмблематических сборников XVI–XVII вв., в том числе и самых популярных, обогативших в эпоху барокко всю Европу и достигших во второй половине XVII в. Москвы:

– «Книга эмблем» («*Emblematum liber*», Франкфурт на Майне, 1567) Андреа Альциата;

– Три книги «Символов и эмблем» («*Symbolorum et emblematum...*») из четырехкнижия нюрнбергского доктора и ботаника Иоахима Камерария (1534–1598): в первом томе раскрывается символика деревьев и растений («*Symbolorum et emblematum ex re herbaria*», Нюрнберг, 1593); второй – эмблематизирует образы четвероногих животных («*Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus*», там же, 1595); третий – птиц и насекомых («*Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis*», там же, 1596);

– «Полигистор символов» («*Polyhistor symbolicus*») и «Египетская символика», куда вошла «Иероглифика» Горополлона («*Symbolica Aegyptiorum sapientia*», Париж, 1634) Николя Коссена (Nicolaus Caussin), французского иезуита и богослова, духовника Людовика XIII, преподавателя риторики;

– Эмблематика «Истинный христианин» («*Veredicus Christianus*»,

Антверпен, 1601) бельгийского автора Яна Давида (1545?–1613).

– Эмблематика «Образ вечности» («*Aeternitas prodromus*», Кёльн, 1633), а также ее польское издание «*Obraz Wieczności*», Краков, 1626) Иеремии Дрекслия (*Hieremias Drexelius*, 1581–1638), писателя-иезуита, профессора риторики, проповедника в Мюнхене при дворе курфюрста Баварии Максимилиана I;

– Сборник героических эмблем «*Selectorum symbolorum heroicorum centuria gemina*» (Франкфурт, 1619) прусского историка Соломона Нойгебауэра (ок. 1611–1654);

– «Символика жизни Христа» («*Symbolica vitae Christi meditation*», Бранево, 1612) Томаша Третера (1547–1610), каноника, поэта, филолога, геральдиста, переводчика, королевского секретаря.

Эмблемы присутствуют и в других имевшихся в библиотеке Симеона книгах: например, они использованы в качестве иллюстративного материала в риторике польского педагога и теоретика красноречия Михаила Радау (ок. 1616–1687) в контрафактном издании Георгия Бекхера «*Orator extemporaneus*» (Амстердам, 1650) и др.¹⁴

Эмблематика служила писателю источником вдохновения, он черпал из нее подходящие к случаю формы и образы подобно тому, как это делали его современники и предшественники, обращавшиеся к накопленному за многие века фонду мировой культуры. Краткие студенческие записи Симеона на латинском языке по поэтике («*Commendatio brevis Poeticae*», 1646) содержат два определения эмблемы. Одно из них сходно с тем, какое в труде «*Institutio poetica*» (1594) дает Я. Понтан, рассматривавший эмблему как одну из разновидностей эпиграммы. Такая же характеристика в рукописи Симеона: «Что есть эпиграмма? <...> Третий вид (ее) есть эмблема <...> она состоит обычно из трех частей: надписи, которая есть, так сказать, душа; пиктура – как бы тело, и эпиграмма»¹⁵.

Вводя в русскую литературу жанр эмблематической поэзии¹⁶, Симеон использовал эмблематику двумя способами: он или переводил готовую эмблему в вербальный план и на основе изобразительных мотивов, содержащихся в эмблематических сборниках, разворачивал сюжеты своих стихов, превращая их в описательные эмблемы¹⁷; либо, сочиняя собственные, оригинальные эмблемы, воспроизводил синтетическую структуру жанра (надпись, картинка, подпись)¹⁸.

Впервые в русской литературе эмблема выступает не только как отдельный элемент и одна из составных частей произведения, но и как конструктивный прием организации художественной целостности. Симеон способен целиком превратить произведение в эмблематическую композицию, сводящую воедино цепочку эмблем, подтверждением чему служит его цикл «Емлимата и их толкования стихами красогласными равномерно сложенная» и впечатляющая геральдико-эмблематическая поэма «Орел Российский».

Внутри этих произведений эмблема проявляет присущее ей главное свойство – она служит средством обобщения отвлеченных понятий и выражает их в наглядном, запоминающемся образе. Для нее характерна визуализация метафорического значения. Эмблема предстает как зримый и застывший смысл. Создание развернутых эмблематических композиций обусловлено тем, что эмблеме, выступающей в качестве «минимального смыслового элемента», не пристало быть в произведении «одной, в единственном числе, – коль скоро смысл всегда складывается

в известный объем, то его, безусловно, затруднительно было бы ограничить объемом одного, минимального, смыслового элемента¹⁹.

Циклом «Емлимата...», полностью составленным из трехчастных эмблем (их 9), завершается траурная поэма «Трены, или Плачи» (1669) на кончину царицы Марии Ильиничны Милославской (1624–1669), первой жены царя Алексея Михайловича (1629–1676). Можно сожалеть, что подносной экземпляр «Емлимата...», исполненный, вероятно, придворным художником, не сохранился. В рукописи «Рифмологиона» (1680) эмблематический цикл представлен только словесным текстом, для рисунков предусмотрено свободное место между девизом и подписью²⁰. Поэтому ключевое значение для понимания произведения в его целостности имеет более ранний список, где в цикле «Емлимата...» помещены карандашные наброски рисунков, передающие представление о предметном сюжете каждой эмблемы, ее *res*²¹. Цикл «Емлимата...» пронизан открытыми эмблематическими мотивами: здесь повторяется излюбленная барочной эмблематикой символика сердца, а также зеркало, часы песочные и солнечные, гелиотроп, цветы, трава, феникс, солнце и луна, череп и кости – все эти образы взяты в готовом виде из репертуара барочной эмблематики. Общеευропейская жанровая форма наполнилась русскими реалиями.

Приведем примеры.

118

Девиз эмблемы № 2: «Умирает да живет». На рисунке – птица на жертвеннике. Возрождающейся из пепла птице Феникс в стихотворении-подписи уподобляется покойная царица: «...паки востанет Мариа во время обща всех воскресения». Использованный Симеоном мотив принадлежит к часто повторяющимся в эмблематике²², присутствует он и в имевшемся под рукой у поэта сборнике И. Камерария, где изображение сгорающей в пламени птицы Феникс также связано с идеей воскрешения, подпись гласит: «*Ex se ipsa nascens, ex reparabilis ales, / Quae exoriens moritur, quae moriens oritur*» («Птица, рождающаяся от самой себя, способная восстанавливаться из самой себя, / которая, возрождаясь, умирает и, умирая, возрождается») ²³. Девиз эмблемы, как и у Симеона, сопрягает в стиле концептизма противоположности: «Жизнь для меня есть смерть» («*Vita mihi mors est*»). Подпись у Симеона уподобляет царицу Марию фениксу:

Иже пернатых роды изслѣдует,
Едина числом Финикса вѣстуют
В мирѣ сем быти. Сей егда бывает
Близ смерти, тогда цвѣты собирает
Благовонныя и вѣтви от древес
Кладет во гнѣздѣ сущим близу небес,
Та лучми солнца прежде изсыхают,
Потом с Финиксом купно согаряют.
Остает пепел, с того ся раждает
Червь, иже в малѣ Финиксом бывает.

Сему подобна царица Мариа,
Сбира бо цвѣты дѣл благих всякия
В гнѣздо сердца си и аки сгаряет,
Егда ся в пепел тѣлом прелагает.

С его же паки востанет Мариа
Во время обща всѣх воскресения.
Не к тому паки тѣлом умираги,
Но вѣчно с Богом в небѣ пребывати.

В эмблеме № 6 нарисована рука, бросающая монету в чашу подаяния. Девиз «Еже дах, то стяжах» имеет форму оксюморона (как в эмблеме № 2). В стихотворной подписи прославляется щедрость покойной царицы. Данная эмблема, как полагает А. Хипписли, является собственным изобретением Симеона²⁴. Можно отметить, однако, что мотив подаяния милостыни как один из элементов изображения присутствует в сборнике «Эмблемы» (Антверпен, 1564) поэта, историографа Иоанна Самбука (Янош Жамбоки, 1531–1584): в соответствии с девизом «*Pietas in amore fideli*» («Благочестие в преданной любви») и общим смыслом эмблемы, утверждающим христианские добродетели, на картинке представлены две персоны, одна из них кладет милостыню в чашу, протянутую стоящим на коленях человеком²⁵. Подпись в эмблеме Симеона раскрывает содержание девиза-оксюморона:

Добрая лихва есть нищим даяти
Церквям, всѣм скудным злато расточати.
То ся на небо токомо пресылает,
Что скудным даст ся во вѣк пребывает.

119

Вѣдѣ то добръ Мариа царица,
Не преста ея даяти десница,
Что даде нищим, обрѣте на небѣ,
Тако всяк стяжи сокровище тебѣ.

В эмблеме № 7 поэт соотносит с царицей Марией Ильиничной солнечный цветок гелиотроп – символ Девы Марии, основывая уподобление на омонимической ассоциации имен. Кроме того, он включил сюда также лунный цветок – селенотроп (от греч. *σελήνη* – луна, *τροπή* – поворот). На рисунке изображены цветы, трава, Солнце и Луна; светила имеют облик человеческого лица, т.е. выступают в согласии с подписью, как персонификации: «Христос есть Солнце, Луна есть Мария». Соединение символов порождает в последней строке подписи замечательный образ процветающей в небесах царицы:

Илиотропос солнцу послѣдует,
Селенотропос по луиѣ шествует.
Христос есть солнце, луна есть Мариа,
Наша царица бѣ, что цвѣты сия
В житии своем, ибо подражаше
Солнцу и луиѣ донде же живяше.
Очеса ея выну к Христу бяху,
Мысли Марию всегда почитаху,
Того днесъ дѣля с Христом пребывает
И с Мариюю в небѣ процвѣтает.

Эмблематика предоставляла поэту чрезвычайно широкие возможности для разработки темы. Гелиотроп, тянущийся к солнцу, обо-

значает в ней подражание Христу²⁶. В первом томе «Символов и эмблем» И. Камерария эмблема под № 72 с девизом «**Semper ad ortum**» («Всегда к восходу») изображает гелиотроп, обращенный к солнцу. В сопроводительном тексте – цитата из Лактанция о том, что христианин, сосредоточивший свои взоры на Боге – истинном солнце, непременно благополучно достигнет небес²⁷. Это и есть тема эмблемы Симеона. Ей соответствует как девиз «Послѣдую и зрю к вѣчности»²⁸, так и подпись разъясняющая: «очеса» покойной царицы всегда были обращены к Христу-Солнцу и Луне-Богородице. У Камерария имеется еще один вариант той же эмблемы, заимствованный, возможно, из первого протестантского сборника религиозных эмблем Клода Парадена (**Claude Paradinus, 1510?–1578**) «**Devises heroiques**» (Лион, 1557), где в истолковании к изображению солнечного цветка сказано, что образ этот усвоила себе Маргарита Наваррская в качестве собственной эмблемы²⁹. Возможно также, что Симеон нашел такую эмблему в принадлежавшем ему издании Г. Бекхера (**G. Beckhera**) «**Orator extemporaneus**» (Амстердам, 1650), где она упоминается как эмблема Изабеллы, королевы Арагонской³⁰.

Установление источников стихотворных эмблем Симеона позволяет наблюдать рождение жанра русской эмблематической поэзии, состоявшееся при участии западноевропейского художественного опыта. Свободно оперируя обширными знаниями эмблематической литературы, Симеон создал оригинальное произведение, в котором прямо обратился к овдовевшему царю со словами утешения.

Эмблематика используется как средство глорификации царя, его семьи и страны в поэме «Орел Российский»³¹ (1667), врученной самим автором царю Алексею Михайловичу по случаю официального объявления наследником престола царевича Алексея Алексеевича (1654–1670). Поэма Симеона, имеющая эмблематическую природу опирается на символику Государственного герба России. Поэма – блестящий пример русского литературного барокко, для которого характерно сочетание античной и христианской мифологии, взаимопроникновение разных видов творчества, мозаичность композиции, эмблематичность, игровые приемы со словом, значимость графического уровня текста, великолепие художественного оформления рукописи. Произведение можно не только читать, но и рассматривать.

«Орел Российский» – многосоставная стихотворно-зрелищная композиция, все части которой не просто примыкают друг к другу, норастают, как кораллы, одна из другой. В организации семантического пространства произведения участвуют три ключевые эмблемы, образующие художественное целое. Вместе с тем смысловой объем каждой из них предопределен символикой соответствующих частей текста.

Центральный образ поэмы – Двуглавый орел: это и царь Алексей Михайлович, и вся Россия. Появление первой – геральдической – эмблемы подготовлено содержанием трех эпиграфов, двух посвящений (в соответствии с двумя адресатами – царю и царевичу), похвальным торжественным словом («Энкомиион») и панегирической одой («Елогион»). В них разрабатываются символические метафоры Царь-Солнце Царь-Орел, появляется и главный символ поэмы – Орел Российский («Орле Всероднороссийский»), положивший свое гнездо «в свете славы праведного Солнца».

Символика Орла и Солнца переведена в эмблематический образ. Отдельный лист в парадной рукописи занимает живописное изображение Двуглавого орла на фоне Солнца в сиянии славы. Солнце как аллегорический образ царя испускает 48 лучей царских добродетелей: этим рисунком иллюстрируется одна из идей, высказанных автором в похвальном слове («Энкомионе»), о том, что порфироносцы и скипетродержцы призваны освещать мир светом добродетелей и лучами славы, являя собою пример добродетельных, ибо «какови суть в царстве начальницы, такови прочии обыкоша быти граждане». Неизменный долг именующих себя «светом мира» – «про-

извести», подобно солнцу, источающему свет, зарю добродетелей по числу солнечных лучей. Соответственно на миниатюре в солнечных лучи вписаны названия добродетелей: «...Мудрость, Благовоспитанность, Милосердие, Кротость, Смиренномудрие, Любомудрие, Правосудие, Щедродаяние, Доблесть, Словопостоянство, Великодушие, Непамятозлобие, Разум» и т.д.

Каждые три луча с вписанными в них названиями добродетелей чередуются с ленточками извивающихся язычков пламени, делящих окружность солнца на 12 секторов – по числу месяцев и созвездий, через которые солнце проходит в течение года. Такое изображение соединяется незримыми нитями внутренних связей с другой эмблемой, которой открывается, отметим, забегаая вперед, следующая часть поэмы, адресованная царевичу.

Геральдическая образность сочетается с библейскими толкованиями. В качестве девиза использована цитата из Псалтири: «Во солнце положи селение свое» (Пс 18:5). Славящая Божие величие, она переадресована русскому монарху, который в символических связях нового контекста предстает как создатель вселенской державы. Содержание эмблематического образа Орла на фоне Солнца раскрывается на всем пространстве текста, в стихах, рисующих Россию как вселенскую монархию. И таким образом геральдическая эмблема про-образует смысл всего про-



Симеон Полоцкий. Орел Российский. Подносная рукопись (1667). Л. 17.

изведения.

Как правило, подпись в эмблеме занимает несколько строк. Однако в панегирической эмблематической поэзии, использующей геральдическую символику, рисунок (картинка) выполняет своего рода заставки, начинающей новую часть произведения, текст которой служит довольно обширной подписью к изображению³². Именно такая конструкция наблюдается в «Орле Российском». За миниатюрой, изображающей Двуглавого орла на фоне солнца, следует пространная текстуальная часть, складывающаяся из стихотворных монологов парнасских муз, выступающих под предводительством Мусагета – Аполлона. Муз, как и положено, девять. Поочередно, сменяя друг друга, они прославляют Орла Российского и раскрывают символическое значение изображения Орла на фоне Солнца («что Орел в солнце хочет знаменати»). Соответственно, включая монолог Аполлона, подпись под изобразительной частью эмблемы состоит из десяти стихотворных выступлений.

Если первая часть поэмы, поставленная под сень геральдической эмблемы, приветствует Алексея Михайловича как Царя-Солнце, то вторая обращена к царевичу Алексею Алексеевичу, объявленному наследником престола. Она открывается эмблемой солнечного Зодиака. В подносной рукописи на отдельной странице помещено изображение зодиакального круга, 12 секторов которого заполнены символами знаков Зодиака в виде фигурок животных и людей (вспомним 12 секторов, на которые разделен солнечный диск в первой эмблеме): «Тех аз имена и зраки являю / в образе, иже тебе предлагаю». Рисунок, воспроизводящий изображение на гравюре из киевского издания панегирика Петру Могиле «Мнемозина славы» (1633)³³, участвует в новом контексте в реализации художественной программы произведения наряду с другим ключевым символом поэмы – Солнцем. Царевичу как «новоявленному Солнцу Российскому» предстоит пройти вдоль годового течения солнца через «мысленный Зодий» «путь многозверный» – «дванадесать в нем ся обретают зверие». Девиз эмблемы, помещенный в центре рисунка, – цитата из Псалтири: «Возрадуется, яко исполин, теши путь» (Пс 18:6). Солнечный Зодиак словно иллюстрирует рассуждение Симеона, приведенное в «Энкомионе»: подобно тому, как солнце в своем течении чинно проходит ступени, от начала мира Богом положенные, так и венценосцы восходят от меньшей к большей добродетели, в чем с солнцем «соблюдают равенство».

Подписью к эмблеме служат 12 стихотворений – по числу месяцев. Царевич путешествует, подобно солнцу, от одного знака Зодиака к другому. Каждое стихотворение предваряется рисунком соответствующего знака: Овна, Тельца, Близнецов, Рака, Льва и т.д. В аллегорическом истолковании они знаменуют собою качества, которые должен приобрести царевич, чтобы стать достойным своего отца. В перечне добродетелей, требуемых от государя, на первый план выдвигаются такие качества, как: любовь к своему народу, неустанная забота о подданных и о защите страны, трудолюбие, благочестие и укрепление веры, мудрость, правосудие и правдолюбие, справедливость и милосердие, щедрость.

Напомним, что «Орел Российский» открывается эпитафией-цитатой из Псалтири: «Во солнце положи селение свое, / И той, яко жених, исходяи от чертога своего, / Возрадуется, яко исполин, теши путь» (Пс 18:5–6). Примечательно, что первый стих «Во солнце положи селение свое» использован, как уже отмечено, в качестве девиза к эмблеме с изображением

ем геральдического Орла на фоне солнца, а другой – «Возрадуется, яко исполин, тещи путь» – стал девизом ко второй эмблеме. Таким образом, стихи данного эпиграфа – своего рода ключ к произведению. Симеон мастерски соединил внутренними связями обе эмблемы вместе с соответствующими им частями книги в целостное единство.

По завершении зодиакального цикла следует новый раздел поэмы, состоящий из приветствий, относящихся к разряду искусственной поэзии (*poesis artificiosa*): стихотворный диалог «Фаетон и Ихо» в форме *carmen echicum*, «Акростихис», «Программа» с анаграмматическими эпиграммами, криптограмма. Третья эмблема служит своего рода заглавием для данной части поэмы. Отдельную страницу занимает в рукописи фигурное стихотворение, принадлежащее к живописной поэзии (*picta poesis*). Извивающиеся стихотворные строки, содержащие благопожелания царю и всем членам царской семьи, складываются в рисунок сердца, заполняя все его пространство: «Сердце, занеже людем сокровенно, / се представляю в образе явленно». Исполненное радостного энтузиазма, Сердце вещает от первого лица: «От избытка сердца уста глаголют» (Лк 6:45) – таков девиз третьей эмблемы в «Орле Российском».

Сердце, символизирующее душу человека, правду, искренность и чистоту чувства, откровенность, красоту и любовь³⁴, – часто повторяемый образный мотив в эмблематике барокко. Сердце способно словословием Бога, выразить невыразимое. В тексте, следующем за фигурным стихотворением, поэт объяснил причины, побудившие его поднести Алексею Михайловичу словесный дар в форме сердца: «В моем есть сердца Царя почитати и величати»³⁵. Эта великолепная эмблема является демонстрацией мастерства, следствием виртуозной техники и стремления поразить и удивить. Изображение и стихотворение-подпись слиты воедино.

Подобные композиции могут быть возведены к европейской риторической и поэтической традиции XVII в., которой известны тексты, образующие фигуру сердца. Так, по случаю свадьбы книготорговца с вдовой печатника три мастера из Тюбингена издали в 1625 г. поздравительный лист «*Cor Matrimoniale*», скомпоновав прозаический текст-лабиринт (на немецком языке) в форме сердца³⁶. Симеон однако их превзошел, заставив сердце говорить стихами.

Как демонстрирует поэма «Орел Российский», эмблемы живут в ней не только как отдельный, самостоятельный, обособленный элемент, обусловивший характерную для барочного произведения прерывистость и мозаичность. Можно наблюдать прорастание одной эмблемы из другой, преодоление свойственной им замкнутости и законченности, что предопределено цельностью авторского замысла.

Эмблемами открываются издания Симеона Полоцкого, вышедшие из кремлевской Верхней типографии: «Псалтирь рифмотворная» (1680) и книги проповедей «Обед душевный» (1681), «Вечеря душевная» (1683). Гравюры для них выполнены мастером Оружейной палаты Афанасием Трухменским по рисункам придворного художника Симона Ушакова, с которым поэт тесно сотрудничал. Благодаря этим изданиям уже не только двор, но и значительно более широкие круги русских читателей впервые познакомились с новым видом творчества.

Кроме приведенного выше определения эмблемы как трехчленной конструкции, руководства XVII в. по поэтике содержали характеристи-

ку еще одной разновидности данной формы; в упоминавшейся записи Симеона Полоцкого после слов «*Quid est emblema?*» следует объяснение: «Что касается самого названия, то оно обозначает нечто мозаичное, вставное, с неровными очертаниями, разделенное на части, инкрустированное. Что же касается предмета, — это картинка, объясненная стихами, обладающими силой убеждения, а иногда содержащими наставление. Каковы правила построения эмблемы? Первое: над эмблемой должен быть помещен символ, девиз (**lemma**) в виде краткой сентенции. Второе: стихотворение к картинке должно состоять из трех или четырех двустиший. Третье: в эмблему должна быть введена стилистическая фигура — персонификация (**prosopopoeia**) с остроумными в вопросно-ответной форме диалогами. Наиболее значимые слова диалога или наименование персонификации следует написать сверху, апострофируемое же понятие должно пересекаться с аллегорией. Откуда черпать материал для эмблемы? Как из природных явлений, так и из истории или из басен»³⁷. Персонификация (**prosopopoeia**), о которой в определении идет речь, — это вымышленная фигура, говорящая и действующая.

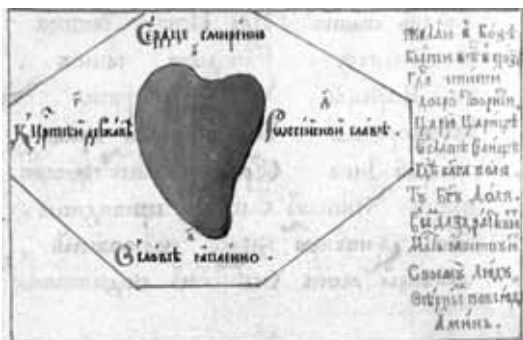
Именно из такого рода эмблем с использованием персонификаций и диалога, выстроен стихотворно-зрелищный ансамбль в поэме на свадьбу Петра I «Книга Любви знак в честен брак» (1689), сочиненной придворным поэтом Карионом Истоминым³⁸ (1640-е гг.–1722). В восточнославянской поэзии это произведение является пока единственным примером описанной в поэтике усложненной эмблематической композиции.

На оборотной стороне титульного листа помещена парадная миниатюра с изображением новобрачных. Евангельская цитата над ней («Брак бысть в Канѣ Галилейстѣй и бѣ Мати Иисусова ту. Зван же бысть Иисус и ученицы его на брак. Иоанн, 2») вместе со стихотворением, вписанным в рамку миниатюры, делают очевидным факт, что перед нами эмблема с характерной для нее трехчастной конструкцией, символично-аллегорическими связями между ее членами и вертикальным планом с переходом от низшего к высшему. Выступая как осуществление принципа барочного остроумия (**acumen**), эмблема сопрягает в образном единстве брак в Кане Галилейской и свадьбу Петра, выражая важную для понимания «Книги Любви знак...» идею: история отражается в мифе, миф в истории. Событие из жизни царской семьи возводится в ранг исторически значимого явления уподоблением его евангельскому — свадьбе, знаменательной тем, что Христос освятил ее своим присутствием и явил здесь свое первое чудо, обратив воду в вино. Проецируя настоящее в мифологическую древность и мифологическую древность в настоящее, Карион Истомин подчеркивает вселенский масштаб происходящего события, незримым вершителем которого оказывается сам Христос.

Следующая далее эмблема основана на символической графеме с изображением Сердца. Выполненный киноварью рисунок вместе со стихотворным девизом, расположенным крестообразно («Сердце смиренно / В словѣ явлено / К царстѣй державѣ / Российской славѣ»), помещены в ромбовидную фигуру из тонких рамок. Справа столбцом написано пятистрочное стихотворение-подпись из 12 строк — это прямая речь, исходящая от Сердца. С рисунком ее соединяет вписанный золотом в изображение глагол «Желаю».

Символика Сердца призвана удостоверить чистосердечность автора и искренность его поздравлений. Как и в искуснейшей эмблеме из «Орла

Российского» Симеона Полоцкого, Сердце говорит в «Книге Любви знак...» от первого лица. В целом вся композиция имеет двойную природу: стихотворно-эмблематическую и театральную: говорящее сердце, благословляя новобрачных, осеняет себя и их крестным знаменем, удостоверяя в искренности своих благопожеланий. С этого момента эпиталама разворачивается не только как эмблематическое зрелище, но и как аллегорическая декламация.



Карион Истомирин. Книга Любви знак в честен брак. Подносная рукопись (1689). Л. 3 об.

Стихотворно-зрелищный ансамбль основной части поэмы состоит из пяти эмблем с использованием персонификаций и диалога. В роли персонификации (*prosopopoeia*) выступает главенствующий над чувствами Ум. В «Книге Любви знак...» мы имеем дело с барочной, театрально-зрелищной эмблематизацией древнего, идущего еще от античности топоса, связанного с описанием человеческого тела и чувств. Карион Истомирин трансформировал традиционную парадигму: из пяти телесных чувств ввел в действие четыре – «Видение», «Слышание», «Вкушение», «Осязание», последовательно игнорируя «Обоняние». Освободившееся место заняло Сердце, которое воспринимается поэтом как главный орган чувств. Ему отдано предпочтение перед Обонянием – чувством, с которым не всегда связаны положительные коннотации³⁹.

Карион Истомирин представил образец аллегорико-эмблематической поэзии. Он мыслит персонификациями, а под пером и кистью художника аллегория перемещается в реальность, в конкретный, предметный образ. Отвлеченные понятия представлены телесно-конкретно: Ум – рисунком человеческого лица, душа — Сердцем, Видение — глазами, Слышание — ушными раковинами, Осязание — руками⁴⁰, ходьба — Ногами. По мере того как от одной аллегории мы движемся к другой и переходим от верхнего эмблематического яруса к нижнему, перед нашим мысленным взором возникает существо живое и законченное — человек.

Первая эмблема выражает идею мировой гармонии, проистекающей от Творца. Стилизованный в библейском духе девиз призывает: «В трубах кованых вострубите пред Царем Господем». Картинка представляет четырех трубачей в нарядных кафтанах, длинных сапожках-чулках, круглых шапочках с меховой опушкой. Подпись-эпиграмма, конкретизируя девиз, приглашает прославить Творца, ибо «царь в России Петр на престолѣ суднѣм».

Далее появляется персонификация, введения которой требовала поэтика, цитированная Симеоном Полоцким, – Ум. Он произносит стихотворный монолог, развивая эпиталямическую тему: от Адама и «справленной» ему в помощь жены Евы ведет начало институт брака: «Оттуду браки благословны быша / народы многи в мирѣ сем явиша». Свою сти-

Карион Истомир.
Книга Любви знак
в честен брак.
Подносная рукопись
(1689). Л. 5 об.



хотворную речь Ум завершает здравицей молодым, пожеланием «в любви просветиться» и «чада чад зрѣти». Сцену, однако, он не покидает.

Именно Ум выступает инициатором диалогов, включенных в состав эмблем, с персонификациями органов чувств и тела. Он действует в поэме как изобретательная способность, тесно связанная с телесными чувствами. Чтобы понять и

выразить величие свершающегося, Ум активизирует чувства. В эмблемах основной части персонифицированный Ум обращается поочередно к каждому из чувств с «Вопросом», который является, по существу, заданием передать атмосферу торжественного события:

Потребно чувствам на царския браки
привѣтственные приносити знаки.

Телесные чувства выступают с «ответами» примерно равного объема (от 26 до 30 строк) и, изливая в патетических монологах свою радость, приносят «словеса в привет» новобрачным.

Свой первый «вопрос» Ум адресует Видению, которому дает наказ: «Словесы смотри в честь царску отрадню». Абстрактная аллегория представлена живописно-конкретно рисунком глаз. Диалог Ума с Видением дополнен трехчастной эмблематической конструкцией, где мотив «видения» – созерцания праздника получает символическое выражение. Над эмблемой с изображением астрономов – два девиза: «Воздвигните на небо очи ваши и поглядите по земли долу» (Ис 51:6) и «Яко рука Господня сотвори се все и святой Израилев указал есть». Картинка изображает двух астрономов («звездозаконников») с подзорными трубами, нацеленными на небо, где льют сияющий свет Солнце и Луна, имеющие на картинке облик человеческого лица и выступающие как персонификации. В стихотворной подписи поэт, отдавая дань моде своего времени на астрологию, утверждает, что брак Петра предопределен бегом небес-

ных светил:

Астрономы зрят	хитростью по небу, прознавающе
	в мирѣ сем потребу.
Потреба царю	была в россах нынѣ
с царицею жить	вѣкъ в любви единѣ.

Последующие эмблемы имеют такую же усложненную структуру: диалог Ума с каждым из чувств («Видение», «Слышание», «Вкушение», «Осязание») и с частью тела («Ноги») сопровождается трехчастной словесно-изобразительной композицией: девиз, в качестве которого используется библейская цитата (или текст, стилизованный в библейском духе), картинка, разыгрывающая сюжет с участием телесного чувства и ног, и краткая подпись-эпиграмма (от четырех до шести строк), раскрывающая символический смысл рисунка.

Разговору Ума со Слышанием сопутствуют образы, связанные со звуками и звучанием: на миниатюре – два барабанщика и два гудца, между ними – золотые гусли; девиз призывает: «Приимите псалом и дадите тимпан, псалтирь красен с гуслими» (Пс 80:3). Беседа Ума со Вкушением увенчивается эмблематической триадой, основанной на метафоре «книжное знание — духовная пища»; на картинке четыре книжника на зрителя смотрят; миниатюра иллюстрирует девиз «Коль сладка гортани моему словеса твоя паче меда устом моим» (Пс 118:103). После диалога Ума с «Осязанием» развивается образно-тематический мотив под девизом «Воздѣх к Тебѣ руцѣ мои весь день» (Пс 87:10). Чувство осязания проиллюстрировано в миниатюре изобразительным сюжетом: в центре – дерево с плодами, слева – две фигуры (взрослый человек и ребенок) протягивают к ним руки, фигуры справа уже вкушают плоды. Поэт находит деликатную форму, чтобы дать царю совет: простирать свои руки «и к людям убогим». Персонаж последней эмблемы – Ноги. Свое обращение к ним Ум мотивирует: «Суть тѣла части и подпора ноги». В трехчастной эмблеме, следующей за «Ответом» Ног, происходит символично-метафорическое переосмысление аллегории в соответствии с девизом «Закон твой свѣтъ стезям моим» (ср.: «Слово твое светильник ноге моей и свет стезе моей» – Пс 118:105). Картинка с изображением шести воинов-стрельцов и юного барабанщика делает зримыми и наглядными упомянутые в подписи-эпиграмме реалии («воинство», «кружье») и пожелания «в воинствѣ блюсти своя ноги».

Смена эмблем придает тексту внутреннее движение. Диалоги аллегорических персонажей превращают эпиталаму в эмблематическую декламацию. В пределах нее взаимодействуют слово, элементы изобразительного искусства и театральности. Вообще аллегоризация особенно характерна для произведений, где происходит сращение лиро-эпического и драматургического компонентов — декламаций, диалогов, что соответствует в литературной теории XVII в. понятию **drammatica poesis**. В эмблематической поэзии «Книги Любви знак...» принцип аллегоризации сочетается с принципом театрализации. Вся поэма может быть легко превращена в своего рода инсценировку. Мы имеем дело с типичным для такого искусства полиморфизмом формы. «Книгу Любви знак...» невозможно подвести под однозначное жанровое определение, она отвечает признакам сразу нескольких жанров, в чем также проя-

вилась барочная природа произведения. К ней равно применимо каждое из возможных определений: по содержанию – это свадебное приветствие (эпиталама), по форме – книга-текст, аллегорико-эмблематическая поэма, граничащая с жанром аллегорико-эмблематической декламации⁴¹.

«Книга Любви знак...» обращает на себя внимание парадным великолепием своего литературного оформления. Изящную рукопись украшают живописные изображения со значительным элементом золота в инициалах и рисунках. Карион Истомин придал поэме характер словесного зрелища, привлекая такие средства художественного воздействия, как многоцветное письмо, живопись, рисунок, фигурные инициалы, орнаментальные заставки с концовкой.

Нарисованные красками и золотом картинки в составе изобразительных частей эмблематических триад наследуют традиции древнерусской миниатюры. В совершенно иной манере выполнены рисунки в диалогах с изображением новобрачных и частей человеческого тела. Применение светотени с учетом анатомического строения лица и других органов выдает в мастере последователя новых художественных принципов Иосифа Владимирова и Симона Ушакова. «Мудрый живописец, – по словам Иосифа Владимирова, – егда на персонь чию на лице кому возрит, то вси чювственный человека уды во умных сих очесех предложит и потом на хартии или на ином чем вообразит. А на фегуру или образец всякой персони творя написует»⁴². Рисовальщик «Книги Любви знак...», изображая части человеческого тела, действовал в согласии с рекомендациями писать «персону человеческую» так, как изограф видит красоту людей «очима своима».

Карион Истомин и исполнители его художественного замысла были, вероятно, осведомлены об идее Симона Ушакова создать по примеру западноевропейских анатомических атласов «Алфавит художества» – практическое руководство, состоящее из изображений всех членов «телесе человеческого». Предполагалось «Алфавиту» сему «на медных дщицах извоюя быти» и «напечататися»⁴³.

Фигурные инициалы выполняют функцию не только декоративного украшения. Их утилизация в «Книге Любви знак...» составляет продуманную систему. Ими отмечено начало каждой новой части поэмы. Над инициалами трудился золотопищик, старательно выписывавший пером, золотом и тушью каждую буквицу, придавая ей индивидуальный, неповторимый характер. В одном из инициалов отразилась мода на геральдику: два льва, стоящие на задних лапах и держащие корону, образуют букву «П».

Возможно, такая композиция возникла не без влияния эмблематики: точно такое изображе-



Карион Истомин. Книга Любви знак в честен брак.

Подносная рукопись (1689). Л. 7.



H. Peacham.
Minerva Britannia.
London, 1612. P. 31.

ние имеется на эмблеме из сборника «**Minerva Britannia**» (1612), составленного английским учителем грамматики Генри Пичемом Младшим (**Henry Peacham, 1578–1644**): здесь представлены геральдические львы Англии и Шотландии, объединившиеся

под короной Якова I (он же Яков VI Шотландский)⁴⁴.

В «Книге Любви знак...», предназначенной для поднесения царю, поэт и художник осуществили в рамках одного произведения идею синтеза искусств в целях усиления репрезентативного начала. Рукопись сочинения во всей совокупности ее элементов, составляющих содержание и живописно-графическое оформление стихотворного текста, строится в перспективе подношения высокому адресату. Создание эпиталамы в жанре эмблематической поэзии как нельзя лучше соответствовало художественному замыслу, поскольку, эмблема, как известно, способна выполнять одновременно функции репрезентации и интерпретации⁴⁵.

Имена переписчиков и книжных мастеров, изготовивших парадные экземпляры «Орла Российского» и «Книги Любви знак...», остаются неизвестны. Как правило, рукописные книги, обслуживавшие придворную культуру, изготавливались в Оружейной палате⁴⁶ и в Посольском приказе писцами, золотописцами, живописцами, переплетчиками. Заказчиком роскошных кодексов выступал нередко сам царь⁴⁷.

В рассмотренных сочинениях придворных поэтов Симеона Полоцкого «Емлимата...» и «Орел Российский», в эпиталаме Кариона Истомина «Книга Любви знак в честен брак» эмблема выступает не просто как часть произведения, но как структурообразующий фактор. Перед нами впервые в русской литературе – произведения, целиком составленные из эмблем. Новый вид творчества был востребован придворной культурой с ее ярко выраженным стремлением к репрезентативности и идее синтеза искусств, которой призваны были подчиняться предназначенные для церемониала подносные рукописи. Названные произведения – блестящий пример русского литературного барокко. Ни до, ни после подобных композиций в отечественной словесности не существовало. Эмблематика использовалась впоследствии в литературе как источник отдельных мотивов и образов.

Итак, первое знакомство русских читателей с новым для них жанром и видом творчества состоялось задолго до того, как по прямому указанию Петра Великого в Амстердаме в 1705 г. была опубликована издателем и книготорговцем Хенрихом Ветстениусом (**Henricus Vestenius/Wetstein, 1649–1726**) первая для русского читателя эмблематическая книга – «Символы и Эмблемата» («**Symbola et Emblemata**»). Это издание в четвертую долю печатного листа, на 296 страницах, содержит 840 гравирован-

ных эмблем с изображениями в круглых медальонах, размещенными на правой стороне разворота, и «символами» на восьми языках – на левой: каждой эмблеме дано пояснение на голландском языке и соответствующий ей девиз («символ») на церковнославянском, латинском, французском, итальянском, испанском, голландском, английском и немецком языках.

Основным источником для первого русского эмблематического сборника послужили книги эмблем голландского гравера и книготорговца Даниэля де Ла Фёя (*Daniel De la Feuille, 1640–1709*), напечатанные здесь же, в Амстердаме, в 1691 и 1696 гг. Эти своды разного рода эмблем, которые также не были оригинальными⁴⁸, обозначили конец литературного жанра, получившего расцвет в Голландии в XVII в., и одновременно они же заложили фундамент для русской эмблематической традиции XVIII в. Петр, несомненно, был хорошо с ними знаком и усмотрел в эмблематике прагматическую пользу для украшения боевых кораблей русского флота и их названий⁴⁹.

Кроме того, на поверхность выступила и столь подходящая к настроениям и вкусам эпохи разработанность языка эмблематики для символического выражения государственно-панегирических идей, что использовано уже в оформлении титульного листа «Символов и эмблемат», украшенного портретом императора в рыцарских латах (см. илл. на след. странице). Петр I предстает как воплощение образа новой Российской империи. Эмблематике предначалось сыграть важную роль в создании такого образа. Портрет императора, занимающий центральное место, находится в окружении четырех пар больших и малых эмблем, выражающих идеи, которые сопрягаются с образом идеального монарха. Над портретом Петра I – надпись: «Красота и защищенные от него»; на эмблеме с изображением солнца, испускающего лучи, – девиз: «Всегда и везде подобен»; на другой навстречу сияющему солнцу летят орлы, что несет идею божественности власти: «Надежда высока государства твоего»; тема войны и мира символически представлена на гравюре, где рука в рыцарских доспехах держит меч и оливковую ветвь: «К обоим готов» и т.д.

Большинство эмблем (т.е. 708) были взяты для «Символов и эмблемат» из первого сборника де Ла Фёя «*Devises et Emblemes anciennes et modernes*», 1691 г. («Девизы и эмблемы древние и современные»), а порядок их расположения (по шесть эмблем на странице вместо пятнадцати) – из второго сборника «*Devises et Emblemes d'Amour*», 1696 г. («Девизы и эмблемы любви»). Редактором и переводчиком русской версии де Ла Фёя стал привлеченный Петром I к издательской деятельности протестантский пастор Илья Федорович Копиевский (1654–1714), «духовнаго чина, веры реформатския собору Амстердамскаго кандидат»⁵⁰.

Многоязычная эмблематическая энциклопедия «Символы и эмблемата», изданная в Амстердаме значительным по тому времени тиражом – 590 экземпляров⁵¹, приобрела широкую популярность и была переиздана трижды: в 1719 г., а затем в 1788 и 1811 гг.

Самым популярным изданием русской эмблематической книги стало Санкт-Петербургское, дополнившее амстердамский сборник новыми эмблемами. Подготовленная известным ученым-врачом, масоном Н. Максимовичем-Амбодиком книга «Емвлемы и символы избранные» (1788), дополненная новыми эмблемами, содержала названия эмблем на русском языке (в издании 1705 г. названия эмблем – на голландском языке). По мысли Максимовича-Амбодика, «нынешнее сея книги издание... может послужить не токмо к пользе учащих и учащихся рисовальному, гравировальному и живописному искусствам, но и не неприятно пока-



Титульный лист «Символов и эмблемат»

жется многим любопытным, естественной и гражданской истории любителей; особливо же *благородному дворянству...*»⁵². Этот сборник, который подвел итог плодотворным художественным традициям барокко как в России, так по существу и во всей Европе, пережил историко-культурную эпоху барокко. Книга была переиздана в эпоху Пушкина (1811).

В традицию переводной западноевропейской эмблематики в русской культуре входит и опубликованная в 1743 г. книга «Эмблемат духовный ко обучению христианския веры со утешительными фигурами и полезными словами». Издание, включающее гравированные на меди 40 иллюстраций и текст, имеет своим источником сборник «**Duodekas Emblematum Sacrorum**» (Нюрнберг, 1625) немецкого теолога, неолатинского поэта и библиотекаря Иоханна Зауберта (**Johannes Saubert, 1592–1646**). Морально-религиозные эмблемы протестантского автора русский переводчик адаптировал к православной обрядности, что вместе с ограниченным знанием языков стало причиной смысловых и структурных расхождений перевода с текстом оригинала. Из двух девизов над каждой эмблемой (на латинском языке и немецком) остается только один – перевод немецкого символа; в надписях и подписях утрачены некоторые значащие семантические элементы и отдельные детали в эмблематических изображениях. «Эмблемат духовный» не имеет преемственной связи с амстердамским сборником 1705 г. и, по заключению исследователя, «остается интересным, но довольно загадочным памятником русской культуры XVIII в.»; «Интересно было бы узнать, почему составитель сборника “Эмблемат духовный” решил адаптировать именно книгу Зауберта... Возможно, что выбор немецкого прототипа для русской эмблематической книги обусловлен сильным влиянием немецкой культуры в царствование императрицы Анны, но каких-либо прямых доказательств такой связи пока обнаружить не удалось»⁵³.

С эмблематической традицией связано и появившееся в Москве в 1803 году издание «Иконология, объясненная лицами; или Полное собрание аллегорий, эмблем, и пр.» (Т. 1–2). Оно рекомендовалось читателю как «сочинение полезное» не только «для Рисовальщиков, Живописцов, Гравиров, Скульпторов, Стихотворцев, ученых людей», но «особливо для воспитания юношества», как ранее и «Емвлемы и символы» Амбодика. «225 фигур, гравированных Г. Штибером в Париже», воплощавших моральные и философские категории (Алчность, Беззаконие, Безумие, Вечность, Великодушие, Глупость, Гнев, Жестокость, Запальчивость, Идея, Мудрость, Мысли, Скоротечность человеческой жизни, Тщание, Философия и т.д.), сопровождались подписями, содержащими аллегорическое толкований изображений.

Эмблематика широким потоком влилась в русскую культуру. Начиная с петровского времени она стала источником художественных средств для выражения и пропаганды новых идей и представлений, вошедших вместе с реформами Петра I в государственную, политическую и общественную жизнь России. Эмблематические формы, мотивы и образы использовались в геральдике, пышном декоре кораблей российского флота, официальных торжествах и фейерверках, триумфальных арках, в архитектуре и внутреннем убранстве помещений, парковой скульптуре, живописи и книжных иллюстрациях, декоративном искусстве и ремеслах. Эмблематика оказала воздействие не только на придворное искусство, но также на искусство народное⁵⁴, она пользовалась особым интересом в масонской среде. Значение ее не

ограничивалось только прикладными задачами. Эмблемы претворялись и в литературе (торжественной оде и любовной поэзии, в драматургии), для которой служили богатым источником символической образности и одним из художественных средств расширения и углубления контекстов и интертекстуальных связей.

Эмблематическая поэзия сохраняла притягательность в XVIII в. Придворный поэт Екатерины II В.П. Петров, выученик Московской духовной академии, возводит этот вид творчества в достоинство высшего поэтического искусства:

Между стихами од нет лучше да поэм,
Затем, что род сей полн гадательных эмблем...
[Здесь] Всё ероглифика да всё аллегория...
Пиит ни тычки вон⁵⁵ египетский мудрец:
Задачи он дает, реши, хоть лопни, чтец⁵⁶.

В поэзии Державина представлены не только эмблематические мотивы. Эмблема живет в его творчестве как синтетический литературно-изобразительный жанр. Поэт эмблематически оформляет свои стихи как развернутые словесно-зрелищные композиции, включающие графические изображения: тексты вместе с предваряющими и заключающими их рисованными виньетками, каждая из которых наделена «программой» (надписью-девизом), образуют систему смысловых соотношений. Иногда Державин приспособлял уже готовую эмблему, используя ее изобразительный сюжет для виньетки, как, например, изображение подсолнуха, обращенного к солнцу, с надписью «Всюду следую за тобою», что изначально выражало в эмблематике идею богопочитания; или картинка «Верблюд на коленях» с надписью: «*Малым доволен*». Каждая из этих эмблем служит у Державина экспликации смысла любовного стихотворения («Объявление любви», «Нине»⁵⁷). Часто повторяющийся в эмблематике образ – свившаяся в кольцо и проглатывающая свой хвост змея – знак вечности на рисунках к нескольким стихотворениям. Картинка «Лев и на нем Купидон» в концовке стихотворения «Победа красоты» вместе

с заключительной фразой «И побеждала все любовь»⁵⁸ являются прямой цитатой любовной эмблемы под девизом «*Omnia vincit amor*»⁵⁹ («Все побеждает любовь») из широко известного в Европе голландского сборника любовных эмблем, составленного профессором классической филологии в Лейдене Даниэлем Хейнсиусом (Daniel Heinsius, 1580–1655).



D. Heinsius.
Emblemata amatorum.
Amsterdam, 1608.
Эмблема № 1: Купидон на льве.

В других случаях изобразительные сюжеты вместе с надписями-девизами конструировались самим Державиным (в сотрудничестве с рисовальщиками) с использованием богатого опыта эмблематической культуры⁶⁰.

Литература в ближайшем к Пушкину окружении продолжала получать из эмблематики образы и мотивы, демонстрируя разнообразие приемов *цитирования* эмблем. Эмблематические образы встречаются в творчестве Н. Карамзина⁶¹, в поэзии К. Батюшкова. Известны стихотворения, структура которых образует параллель к эмблеме во всех отношениях: название стихотворения – **inscription**, картинка – **image**, а словесная интерпретация – **subcription**. Эмблематический вид имеют некоторые басни И.С. Крылова, например, «Фортуна и Нищий» (1813), где на гравюре изображена аллегорическая фигура Фортуны с присущими ей атрибутами – колесом в правой руке, рогом изобилия – в левой, из него в кошелку Нищего сыплется червонцы. Самый же текст басни воспринимается как подпись к изображению с моральным уроком о пагубности жадности.

Жизнь эмблемы в XIX в. продолжается в жанре титульной гравюры⁶². Так, для оформления первого издания книги К. Батюшкова «Опыты

в стихах и прозе» (СПб., 1817) И.А. Ивановым по наброскам А.Н. Оленина был выполнен рисунок, объединивший несколько эмблематических мотивов: якорь, мачта которого переходит в жезл с крыльями, окруженный свившейся в кольцо змеей (гравировал И. Ческий). Их сочетанием образуется символический подтекст, прочитываемый как выражение авторских идей о смысле и назначении своего труда. «Змея, свившаяся в круг и держащая хвост во рту» – этот образ выступает у Максимовича-Амбодика (1788) на эмблеме № 615 со значением: «Такова есть вечность: ни начала, ни конца



К. Батюшков.
Опыты в стихах и прозе.
СПб., 1817.
Титульный лист.

не имеющая. Конец зависит от начала»⁶³. А жезл с крыльями, окруженный змеей, обозначает «остроту разума, красноречие, мир, премудрость, власть, прилежание»⁶⁴. Якорь же знаменует «доброую надежду, благое упование»⁶⁵.

Эмблема, как мы уже говорили, могла воспроизводиться в литературе также только словесно. Графическое изображение при встраивании в линейную последовательность текста произведения переводилось в описание. Однако эмблема при этом сохраняется в виде смыслового элемента – отчетливого, предельно-сжатого слово-образа, удерживающего память об исходном контекстуально-символическом значении. Она устроена внутренне так, что попадая в повествование, сохраняет свое значение, порождая смысловые подтексты. Присутствие в тексте эмблематических мотивов образует предельно насыщенные семантически точки повествования, содержащие скрытый смысл, заключенный в описании эмблемы.

Одна из многих стилистических линий, синтезированных в органичной и гармоничной ткани произведений Пушкина, отражает сохраненные им элементы эмблематического поэтического мышления, привитые культурой XVIII – «эмблематического» – века. Изначально свойственная поэтике эмблемы *парадоксальность* (тот же принцип остроумия – *acumen*) в оформлении смысла отвечала одному из столь высоко ценимых Пушкиным критериев искусства.

Как смысловой элемент эмблема входит в модифицированном и отраженном виде в текст «Повестей Белкина». Явственно различимые эмблематические мотивы состоят из явленного в слове зрительного образа и указания на сопроводительную надпись, иногда с воспроизведением ее текста. Из множества чувственно-наглядных представлений, которыми изобилует эмблематика, подчиняя реалии предметного мира символично-аллегорическому осмыслению, Пушкин воспользовался теми, которые входили в постоянный репертуар эмблематических изображений, и были, пожалуй, наиболее универсальными по своему значению, устойчивыми, а потому узнаваемыми читателем, владеющим языком эмблематического иносказания.

В «Гробовщике» – это Амур с опрокинутым факелом, в «Метели» – два пламенеющие сердца, в «Барышне-крестьянке» – кольцо «с изображением мертвой головы» – все они взяты Пушкиным в готовом виде из репертуара барочной эмблематики.

Начнем с повести, которую Пушкин написал первой. В «Гробовщике» встроенная в текст эмблема выглядит как бытовая реалия: над воротами мастерской-лавки гробовщика «возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: “Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашеные, также отдаются на прокат и починяются старые”»⁶⁶. Перед нами значимый остаток эмблемы, перешедшей в текст. От нее исходят внутренние смыслы: под знаком этой вывески совершается мистериальная драма с воскресшими мертвецами. В первоначальном тексте автографа – вывеска, изображающая вместо «дородного Амура» «красивый гробец с подписью»⁶⁷ – описание, по-видимому, также отсылающее к эмблематическому образу. У Максимовича-Амбодика эмблема № 535 изображает гроб, увитый цветами («Гроб, цветами и слезами обсыпанный») под девизом: «Великая погребательная почость. Се наибольшее умершему почтение»⁶⁸.

В окончательном тексте Пушкин усложнил образ, поскольку слиш-

Н.М. Максимович-Амбодик.
Эмблемы и символы. СПб., 1788.
Эмблема № 535:
«Гроб, слезами и цветами обсыпанный».



ком очевидный «красивый гробец» мог восприниматься читателем всего лишь как простое описание реалии на уровне бытовой подробности, только как знак профессии, какими являются изображения предметов, изготовляемых ремесленниками, как, например, сапог на мастерской сапожника, баранка на лавке булочника.

Любопытные детали сообщает современник Пушкина, рассказывая в стиле физиологического очерка о профессии гробовых дел мастера и, в частности, о реальных вывесках на погребальных конторах средней руки и сопутствующих им надписях: так, в одном из переулков Петербурга имелась «вывеска с изображением красного гроба и с надписью вверху по-русски ГРОБЫ, а внизу по-немецки **KRAPU**»; в окнах «тротуарного и первого этажей» траурной конторы можно было видеть «миньятюрные гробики розового цвету, будто свадебные бонбоньерки, а над дверьми нарисованы, не всегда с натуры, профили каких-то красных сундучков, вроде знаменитых устюжских, на круглых ножках, с аккуратно поставленным стругом на крышке каждого и с следующим внизу писанием на черном поле желтыми буквами полуславянской фактуры: *Здесь приготавливают разные гробы, – или затейливее: Приготовление гробов с троуром и без оного, или с красноречивым эллипсом: Отпускают, всякаго сорта, – или с неподражаемым лаконизмом, просто: Гроб, – по-немецки **Krapu**»⁶⁹. Заметим, новое жилище Адрияна Прохорова того же желтого цвета, что и надписи на реальных вывесках на гробовых конторах. Примечательно, что, колеблясь между обозначением цвета («желтый домик» / «розовый домик»), о чем можно судить по черновикам, Пушкин отдал предпочтение в окончательном тексте «желтому домику».*

Однозначный «красивый гробец» он заменил на многозначную эмблему с изображением «дородного Амура» и, играя с читателем, загадал ему загадку. Присутствие на конторе гробовщика образа, традиционно символизирующего любовь, казалось бы, лишает данный фрагмент текста прозрачности смысла.

Описание «дородного Амура с опрокинутым факелом» проецируется на картинку из эмблемы № 54 под названием «Купидон, стрелой уязвленный, погашает факел», к которой относится толкование: «Что меня питает, то и погашает» – то есть любовь питает факел огнем, она же и гасит его⁷⁰.

Русский перевод соответствует латинскому тексту девиза «**Quod nutrit, exstingvit**» из широко известной эмблемы, воспроизводившейся в голландских и немецких сборниках любовных эмблем начала XVII века, где эта эмблема символизирует угасшую любовь⁷¹, в частности, например, у фламандского художника Отто ван Вина (**Otto van Vaenius, 1556–1629**).



Н.М. Максимович-Амбодик.
 Емблемы и символы. СПб., 1788.
 Эмблема № 54:
 «Купидон, стрелою уязвленный,
 погашает факел»



O. Vaenius.
 Amorum Emblemata. Antverpiae, 1608.
 Купидон, стрелою уязвленный,
 с перевернутым факелом. Р. 191.

Горящий же факел в руке Купидона как символ любви мы встречаем у В.К. Тредиаковского в «Стихах эпиталамических на брак его сиятельства князя Александра Борисовича Куракина» (1730): «Гимен на торжественной ехал колеснице, / Купидушки ту везли», в свадебной процессии было «много Купидонов», и каждый «из них держал в руке всякой / Факел с огнем яра воску»⁷².

В анакреонтических песнях Державина, которым автор придал эмблематическое оформление, «Песнь Баярда» завершается рисунком перекрещенных горящего факела и меча с сопровождающей подписью: «Факел любовный с мечом связаны цветами»⁷³, а «Призывание и явление Пленеры» – соответствующим рисунком и подписью: «Сердце на пьедестале, в половину мраком покрытое, зажигается факелом любви»⁷⁴.

У Пушкина также есть эмблематический образ факела любви в «Евгении Онегине» («Два сердца, факел и цветки»), о чем еще предстоит сказать подробнее. Почему же Пушкин помещает любовную эмблему на контору гробовщика? Дело в том, что упомянутая



Факел любовный с мечом
 связаны цветами
 Г.Р. Державин, «Песнь Баярда»

эмблема имела и более общий – экзистенциальный – смысл, который сосредоточен в соответствующем изображении факела: горящий факел – любовь, жизнь, опрокинутый же факел, кроме утраченной или угасшей любви, обозначает также угасшую жизнь, смерть⁷⁵. Поэтому в одном из сборников немецкая версия подписи к этой эмблеме поясняет: «Любовь приносит жизнь и смерть» («*Liebe bringt Leben und Tod*»⁷⁶). Перед нами многозначная эмблема, сопрягающая идеи жизни, любви и смерти. Вряд ли поэтому можно согласиться с мнением В. Шмида, который, отмечая «гроте-

сковую комбинацию любви и смерти на вывеске в Москве на Никитской», полагает, что «Амур, бог любви, с опущенным факелом, знаком смерти, красующийся на вывеске Адрияна Прохорова, – это, конечно, абсурд»⁷⁷. Исследователь не учитывает того, что Амур с перевернутым факелом, символизирующий смерть, относится к устойчивой эмблематической традиции; этот образ широко применялся в литературе и в разных видах изобразительного искусства. Так, плачущий Амур с перевернутым факелом включен в многофигурную композицию скульптурного надгробия архиепископу Бамбергскому (1757–1779) и Вюрцбургскому (1755–1779) Фридриху фон Зайншайму (**Friedrich von Seinsheim**) в соборе св. Михаила в г. Бамберге (Германия; см. илл. справа).



Амур с опрокинутым факелом на Чумной колонне, установленной

в 1693 г. в Вене после эпидемии чумы, символизирует победу над ней – смерть чуме.

Барочный концептизм, основанный на категории остроумия (**acumen**), предполагает и практикует гротескное соединение далеких и даже взаимоисключающих друг друга понятий. Таков знак и на вывеске гробовщика, воспроизводящий пиктуру известной барочной эмблемы. Образ этот отнюдь не абсурден, а наделен, как мы видели, определенным символично-аллегорическим значением. Другому исследователю, не догадывающемуся о присутствии в пушкинском тексте эмблематического мотива, кажущаяся неуместность Амура дает повод



Вена. Чумная колонна.
Центральная часть
нижнего яруса.



Памятник немецко-чешскому ученому, доктору литературы Йозефу Степлингу работы Игнаци Франца Платцера, 1778. Прага, Клементинум.

для следующего суждения: «Символическое воплощение Гения жизни и смерти находит свое ироническое воспроизведение в “Гробовщике” в виде “дородного Амура с опрокинутым факелом”»⁷⁸. Как было показано, появление Амура с опрокинутым факелом как символа смерти на конторе гробовщика вполне уместно, и ирония, если она и заложена в текст, может быть отнесена только к определению «дородный». Следует к тому же заметить, что самый жанр вывески – не из разряда высокого искусства, и описание Амура как «дородного» может относиться к размерам вывески или к стилистике примитивно-незатейливой живописи на достаточно скромной конторе гробового мастера.

Трактуя понятие «дородный Амур» как оксюморон, исследователи предлагают

видеть в нем трансформацию античного мотива смерти, который воплощался в древности в зрительном образе как «двойник сна» в виде юного крылатого гения с опрокинутым светильником. Распространение этого мотива в надгробных памятниках и знаках цеховых ремесел связывают с дискуссией, вызванной «Лаокооном» (1766) Лессинга, о том, «как древние изображали смерть». Как отмечает современный исследователь, метаморфоза «гения смерти» в Амура – трансформация, сопровождающаяся снижением античного образа: «Кочуя с вывески на вывеску, уступая то неумелой кисти, то произвольным ассоциациям живописца, гений смерти и превратился постепенно в “дородного Амура”...»⁷⁹. Подобные умозаключения не учитывают реалий эмблематической культуры. Изображение античного «гения смерти», безусловно, послужило прообразом для Амура с опрокинутым факелом, но произошло это превращение не под кистью неумелого ремесленника, рисовавшего вывески, а значительно раньше, более чем за 150 лет до упомянутой дискуссии. В России же эмблема с соответствующим изображением известна уже с начала XVIII в., она имеется в сборнике «Символы и эмблемата» (Амстердам, 1705), и в надписи персонаж назван *Купидоном*, что унасле-

довали и издания Амбодика 1788 и 1811 годов.

Таким образом, ко времени написания «Гробовщика» Купидон-Амур с перевернутым факелом как символ смерти имел в России более чем столетнюю эмблематическую традицию, которая обслуживала специфическую сферу бытия, связанную с вечным упокоением человека, и нашла отражение в надгробных памятниках и в литературе. Наблюдая осколочные отражения этой эмблемы, С. Давыдов, даже не обращаясь к реальной эмблеме из известного издания, верно угадал ее значение путем логического умозаключения, сделанного на основании поэтического текста (погасший факел – смерть в стихах Пушкина, Дельвига), а также иллюстраций к эпитафиям Державина (Амуры с опущенными книзу факелами)⁸⁰.

Пушкин, свободно владевший языком эмблематического иносказания, обыграл в «Гробовщике» значение опрокинутого факела именно как символа прежде всего смерти, а не угасшей любви. Впервые тот же образ встречается в его стихотворении 1816 г. «К Жуковскому»:

Смотрите: поражен враждебными стрелами,
С потухшим факелом, с недвижными крылами
К Вам Озерова дух взывает: други! месть!⁸¹

140

Эмблематический факел как образ угасшей жизни стал топикой эпитафийной поэзии. У Дельвига – в стихах «На смерть Державина»: «Державин умер! чуть факел погасший дымится, о Пушкин!»⁸². Кстати, основываясь на совпадении образов данного стихотворения, где упомянуты и факел, и Амур, с изображением на знаке при входе в печальный магазин, а также принимая во внимание эпиграф из стихотворения Державина «Водопад», которым открывается «Гробовщик», С. Давыдов выдвинул предположение о связи повести с державинской темой⁸³. А затем и гибель самого Пушкина была представлена в том же образе в стихотворении А. Полежаева «Венок на гроб Пушкина»:

Высоко над главой Поэзии печальной
Вознесся не венок, но факел погребальный...⁸⁴.

В «Гробовщике» факел фигурирует не только в своем символическом, но и в предметном значении как непрменный атрибут похоронного обряда: описанию вывески предшествует изображение гостиницы в доме гробовщика, где помещались «гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и *факелами*»⁸⁵. Пушкин никогда не позволяет символическому плану разрастаться в широкую картину, обозначая его присутствие лишь беглым абрисом, он переключает повествование в реальный план.

Кроме ясно прочитываемого символа – перевернутый факел – угасшая жизнь, Пушкин ввел в «Гробовщике» еще и Амура, привлекая особое внимание к этому знаку и придавая символу некоторую усложненность и многосмысленность, требующую от читателя объемной дешифровки, разгадывания, чем не обладал вызывающе-прозрачный первоначальный знак – «красивый гробец». Одно из значений эмблематического образа Амура с факелом, связанное с идеей любви, бросает также свет на сюжетное звено повести – празднование сапожником Готлибом Шульцем своей серебряной свадьбы. Внутреннее соприкосновение между этими двумя

точками повествования становится особенно очевидно, если принять во внимание, что в первоначальном варианте, где еще не было эмблемы с изображением бога любви, мотивировка семейного торжества в доме сапожника – иная: он празднует 25-летие, но не женитьбы, а своего переезда из Германии в Москву («Завтра исполнится 25 лет тому как я приехал из Минхена в Москву»)»⁸⁶.

В «Метели» накануне тайного побега Марья Гавриловна написала два письма – «к одной чувствительной барышне, ее подруге, другое к своим родителям. Она прощалась с ними в самых трогательных выражениях, извиняла свой проступок неодолимою силою страсти и оканчивала тем, что блаженнейшею минутою жизни почтет она ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дражайших ее родителей. Запечатав оба письма тульской печаткою, на которой изображены были *два пылающие сердца с приличной надписью*, она бросилась на постель перед самым рассветом и задремала»⁸⁷. Попутно заметим, что и сам Пушкин запечатывал свои письма заветным перстнем-«талисманом» с вырезанными на нем еврейскими письменами, подаренным ему графиней Е.К. Воронцовой, с этим перстнем поэт никогда не расставался⁸⁸. Текст «Метели» отражается и им поглощается изобразительная часть эмблемы с толкованием ее символического значения в форме «приличной», то есть приличествующей, соответствующей⁸⁹ данному знаку надписи (**motto, lemma**).

Предварительные варианты «Метели» в авторской рукописи еще более явно обнаруживают присутствие эмблематического контекста: здесь не только описаны варианты рисунков на «тульской печатке» («а. изображено было пылающее сердце с надписью; б. изображены были 2 пылающие сердца и якорь с надписью»), в автографе приведен также текст девиза: «Бог моя надежда. Вместе угаснут»⁹⁰. Перед нами словесная эмблема, причем сконструированная по законам эмблематического жанра, по-видимому, самим Пушкиным, поскольку созданный им текст содержит образ, которому не находится реального соответствия в книгах эмблем, в чем можно убедиться, просматривая разделы о «сердце» и «якоре» в компендиуме Хенкеля–Шёне⁹¹.

Известна эмблема с несколько иным изображением: не два пылающих сердца, а одно, и помещено оно между якорем и стрелой. В эмблематике якорь всегда знаменует надежду, это – его первое и основное значение⁹². И соответственно эмблема символизирует любовь, исполненную надежды и страха (девиз: «**Speque metuque pavet**»), к ней относится толкование: «Сгорающее в высокой любви сердце трепещет в надежде и страхе. Любовь есть надежда, исполненная робкого страха» («**Speque metuque pavet calido cor amore perustrum. / Spes est sollicito plena timore venus**»⁹³). Эмблематический микротекст Пушкина, если прочитать его в контексте эмблематической традиции, имеет примерно такой смысл: сгорающие в пламенной любви сердца надежду свою полагают на Бога (о «робости, неразлучной с истинной любовью», в повести также сказано, но в другом месте). И в этой надежде влюбленным предстоит пройти через роковые испытания.

Словесная эмблема становится отправной точкой, из которой берет начало сюжетное развертывание повести, а исходящие от эмблемы смыслы наделяют дополнительными коннотациями те слои текста, в которые вплетается настойчиво повторяющийся мотив сердца. Причем, как и в «Гробовщике», где факел обыгрывается в предметном и эмблематиче-

Н.М. Максимович-Амбодик.
Эмблемы и символы. СПб., 1788.
Эмблема № 120:
«Да два едино будут.
Пускай из двух будет единица».



ском значениях, здесь также наблюдается параллелизм, перекличка и взаимотражение символического и реального планов. В непосредственной близости от описания изображения на тульской печатке с двумя пылающими сердцами отмечается в пределах одного абзаца насыщенность повествования упоминаниями о волнениях трепетного сердца, исполненного надежды и страха.

Накануне побега Марье Гавриловне, томимой робостью, опасениями и тревожными предчувствиями, пригрезился ужасный сон: будто бы отец, препятствуя ее венчанию, бросает ее «в темное, бездонное подземелье», куда она летит «стремглав с неизъяснимым замиранием сердца»; беспокойство и «нежная заботливость» родителей, ничего не ведающих о тайных замыслах своей дочери, «раздирали ее сердце»; мысль о расставании с ними навсегда «стесняла ее сердце»; «сердце ее сильно забилось», когда настал момент «прощаться с отцом и матерью»⁹⁴.

В эмблеме из первоначального варианта можно заметить кроме того сквозную для повестей Белкина внутреннюю тему – сопряжение любви и смерти: сердца любящих, как гласит девиз, не вошедший в окончательный текст, «вместе угаснут».

В окончательном тексте Пушкин видоизменил эмблему: изображение упростилось, на тульской печатке остались только «два пылающие сердца» с указанием на сопутствующую им «приличную надпись», но без ее текста.

В книге «Эмблемы и символы избранные» Н.М. Максимовича-Амбодика изображение двух соприкасающихся сердец с извивающимися над ними язычками пламени содержат эмблемы под № 120 и 218 с одним и тем же названием – «Два пламенеющая сердца». Девиз первой – «Да два едино будут. Пускай из двух будет единица». Девиз второй – «Из двух единое. Любовь из двух сердец соделала единое»⁹⁵.

Эмблематический образ двух горящих сердец стал составной частью любовной топики XVIII–XIX веков. Он явственно просматривается в упомянутой эпитаграмме В.К. Тредиаковского на свадьбу А.Б. Куракина, куда попал, вероятно, из амстердамского издания «Символов и эмблемат» (1705): «Любовь, держа два сердца, пламенем горящи, / Цепочкой золотой связаны блещаша, / Шла за Гименом...»⁹⁶. Образ «два горящих сердца» в стихотворении Н.М. Карамзина «К Неверной» (1796) восходит к тем же эмблемам, воспринятым, по-видимому, уже из книги Максимовича-Амбодика⁹⁷:

Когда дрожащими руками
Обняв друг друга, все забыв –
Двумя горящими сердцами

Союз священный заключив –
 Мы небо на земли вкусили,
 И вечность в миг один вместили:
 Тогда, тогда любовь я в первый раз узнал⁹⁸.

Эмблематические значения, образующие скрытый смысл, заключенный в описанном Пушкиным изображении на «тульской печатке», формируют символические подтексты повести, углубляют ее внутреннее



Оловянный стакан
 с эмблематической композицией.
 Москва, 1730–1740-е гг.
 Гос. Исторический музей (Москва)

смысловое пространство. Имея семиотическую основу, эмблема выражает на знаковом уровне содержание, возводимое к смысловым центрам «Метели», и предлагает образное преломление внутренней идеи текста. Используя эмблематические мотивы, автор-рассказчик получает, кроме того, возможность варьирования способов повествования и переклочения сюжета в какой-то точке на обобщающий язык символического иносказания. Текст пронизывается незримыми нитями внутренних смысловых взаимосвязей, образующих поля напряжения, поляризации и в то же время единения идей: любовь Марьи Гавриловны и Владимира и стремление к супружескому союзу, нечаянная их разлука, свершившееся по ошибке тайное венчание героини с Бурминым, новая нечаянная встреча не узнавших друг друга героев, увенчавшаяся брачным союзом. Эмблема

«два пламенеющие сердца» обобщает и в предельно сжатом, концентрированном виде выражает драматические коллизии двух любовных историй. Отсветы тех же эмблематических образов – на строках из «Евгения Онегина» с описанием альбомов «уездных барышень»:

Тут непременно вы найдете
 Два сердца, факел и цветки:
 Тут верно клятвы вы прочтете
 В любви до гробовой доски⁹⁹.

«Два пламенеющие сердца» – эмблематический образ, отвечавший настроениям «чувствительного века», перешел в бытовую дворянскую культуру, его можно было встретить не только в салонных альбомах, но часто и на вещах, составлявших предметный мир дамского обихода. Кроме «тульской печатки» Марьи Гавриловны, можно вспомнить из «мелочей прелестных и воздушных» роскошный веер «Амур у жертвенника», принадлежавший какой-то русской светской даме: его украшают помещенные по сторонам в маленьких медальонах изображения «двух пылающих сердец», а в центре – также пламенеющие сердца на пьедестале,

принесенные в жертву богу любви (1780–1790-е гг., Германия, хранится в московском музее-усадьбе Останкино). Эмблема «Два воедино будет» встречается даже на домашней утвари.

Обратим внимание и на то, что образ пылающего сердца, изначально обозначавший любовь к Богу, популярен в масонской эмблематике, он присутствует в знаке масонской ложи «Любовь к истине», связанной с декабристской организацией «Орден русских рыцарей»¹⁰⁰. Масонская символика и ритуалы были в это время широко известны. Заметим, кстати, что в «Гробовщике» в эпизоде, где размышления Адрияна «были прерваны нечаянно тремя фран-масонскими ударами в дверь»¹⁰¹, обыгрывается один из элементов масонской обрядности – ритуальное постукивание молоточком.

В «Барышне-крестьянке» Алексей Берестов носил «черное кольцо с изображением мертвой головы»¹⁰². Несомненная эмблематичность образа подтверждается чтением автографа, где не только указывается на наличие девиза, но и приводится его текст: кольцо «с изображением мертвой головы и надписью *навекы*»¹⁰³. В окончательном тексте девиз «навекы» устранен, однако упоминание о его наличии сохранено – оставлен знак того, что перед читателем образ эмблематический. Кольцо означает в эмблематике, с одной стороны, бессмертие, вечность, с другой – это также символ любви и союза¹⁰⁴. Однако черный цвет кольца «с изображением мертвой головы» – знаком смерти, казалось бы, вступают в противоречие с положительными значениями эмблематического образа кольца.

В эмблематике изображения черепа включают в себя мотивы кратковременности жизни и неизбежной смерти, трактуемые в духе сопутствующего им лозунга «*memento mori*» (например, сова на черепе¹⁰⁵; череп на песочных часах крылатых¹⁰⁶). Как и в «Гробовщике», читателю опять предлагается энигматический знак, разнонаправленность значений которого образует поле напряжения смыслов: череп на кольце, символизирующем любовный союз и вечность. «*Роковое кольцо*» с парадоксальной комбинацией мотивов смерти и любви предоставляет возможность разных толкований. С одной стороны, оно дополняет облик байронического героя, загадочно мрачного и разочарованного, который явился в кругу уездных барышень и говорил им «об утраченных радостях и об увядшей своей юности»¹⁰⁷, барышни же полагали «причиной его нечувствительности» к ним какую-то тайную любовную связь.

«Мертвая голова» (череп) и черное кольцо как атрибуты романтической поэтики характеризуют оваянное ореолом таинственности прошлого героя, содержат намек на пережитую им некую роковую страсть. А затем «*роковое кольцо*» контрастно оттеняет новое душевное состояние Алексея, возникшее под воздействием влюбленности в Лизу: Алексей «...несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкой малый и имел сердце чистое, способное чувствовать наслаждения невинности»¹⁰⁸. Парадоксальность пушкинской эмблемы в том, что у черного кольца «с мертвой головой» основным является все же любовный подтекст, а не *memento mori*. Надпись на кольце «*навекы*» – текст из одного слова, составленный самим Пушкиным в стиле кратких эмблематических девизов (типа: «Малопомалу» у Амбодика), прочитывается скорее не как знак смерти, а в контексте подписей кавалеров в альбомах «уездных барышень» как клятвенное заверение героя в вечной любви – «*в любви до гробовой доски*» типа

«навекы твоей» или «навекы вместе». И если в «Гробовщике» основное содержание эмблемы с Амуром, соединяющей мотивы жизни, любви и смерти, составляет все же образ смерти, то в «Барышне-крестьянке» среди разных значений, исходящих от «черного кольца с мертвой головой», над семантикой смерти торжествует семантика любви.

Жизнь, любовь, смерть – сопряжение этих универсалий, глубоко органичное для мировосприятия Пушкина, составляет внутреннее содержание повестей Белкина, единым основанием соединяющее их в цикл¹⁰⁹. Сопряжение тех же универсалий – в «Каменном госте», написанном той же болдинской осенью, в «Египетских ночах». Даже когда на поверхности отсутствует любовная коллизия, как в «Гробовщике», или драматическая развязка, как в «Барышне-крестьянке», эта триада понятий входит в текст именно через эмблематические образы. У Пушкина эмблемы вторгаются в текст из быта (вывеска, печатка, кольцо), куда они вошли из общекультурного фонда. Жанр эмблемы служит иллюстрацией постоянного соотношения и взаимодействия: литература – быт – литература.

Эмблемы имеют свои источники в том корпусе символической образности, которая к концу эпохи барокко получила свое каноническое выражение в обширной эмблематической литературе, что также открывает путь к их идентификации. Присущее эмблеме главное свойство служить средством обобщения отвлеченных понятий и выражать их в наглядном, запоминающемся образе сделало ее содержательной формой, пригодной для сохранения и передачи культурной памяти. Репрезентируя смысл в уже готовом виде, эмблема способна, сохраняя самую суть, переосмысливаться, включаться в новые культурные контексты, образуя вокруг себя расширение контекстуального поля художественных значений¹¹⁰.

145

¹ Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 357.

² О значении слова «эмблема» у Альциата и предьстории жанра эмблемы см. новейшее исследование и издание: Махов А.Е. Эмблематика. Макрокосм. М., 2014. С. 5–10.

³ Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 194.

⁴ См.: Daly P.M. *Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the 16th and 17th Centuries.* 2nd ed. Toronto; Buffalo; London, 1998. P. 204. Наиболее полная в мире коллекция эмблематических книг находится в университетской библиотеке г. Глазго (Великобритания). Начиная с 1996 г., здесь выходит ежегодник «Glasgow Emblem Studies», его тематически организованные выпуски посвящены таким проблемам, как: «Эмблемы и история искусства», «Эмблема и рукописная традиция», «Новые направления в изучении эмблематики», эмблематика во Франции, Нидерландах, Скандинавии, Италии и др. С 1986 г. выходит также междисциплинарный журнал «Emblematica» (Нью-Йорк). Следует отметить также фундаментальные монографические исследования: Bath M. *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture.* London; New York, 1993; Daly P.M. *Literature in the Light of the Emblem*; см. также: Moseley Ch. *A Century of Emblems.* Aldershot, 1989.

⁵ См.: Морозов А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи.

М., 1979. С. 13–38.

⁶ Эмблематике в западноевропейских и славянских литературах посвящена обширная научная литература, библиографию избранных работ см.: Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 262–263.

⁷ См.: Höpel I. Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch; Daly P.M. Literature in the Light of the Emblem. P. 90; Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 357–391.

⁸ Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С. 357, 360.

⁹ См.: Buchwald-Pelcowa P. Emblematyka na Rusi Kijowskiej w okresie baroku // Z polskich studiów slawistycznych. Ser. 6. Warszawa, 1983. S. 45–51.

¹⁰ См.: Кречотень В.І. Київська поетика 1637 року // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVII ст. Київ, 1981. С. 137–139.

¹¹ Galatowski J. Skarb pochwały... Новгород-Северский, 1676. S. 14. Перевод: «Эмблема – разные [штучки], которые изобразить или нарисовать следует»; «Нарисуй гнездо с надписью: Кто поверит тому, кто не имеет гнезда. Сирах 36»; Нарисуй оливковое дерево с надписью: Я есмь, как олива плодоносная в доме Божием. Псалом 51»; «Нарисуй сад с надписью: Сад заключенный – сестра моя. Песнь [Соломона] 4».

¹² БАН. Библиотека Петра I. Рукописные книги. П I А № 3 (подносной экз.).

¹³ Первые исследования эмблематической традиции в русской литературе XVII–XVIII вв. принадлежат английскому исследователю А. Хипписли, см.: Hippiisley A. The Emblem in the Writings of Simeon Polockij // Slavic and East European Journal. 1971. Vol. 15. № 2. P. 167–183; Idem. The Poetic style of Simeon Polotsky. Birmingham, 1985. P. 37–51; Idem. Early Russian Emblems: the «Emblimata» of Simeon Polockij // The European Emblem: Selected Papers from the Glasgow Conference 11–14 August 1987. Leiden, 1990. P. 117–128 (Ser. Symbola et Emblemata: Studies in Renaissance and Baroque Symbolism. Vol. 2); Idem. Russian Emblem Books // Solanus. 1992. № 6. P. 56–68.

¹⁴ Принадлежавшие Симеону Полоцкому сборники морально-религиозных, духовных, героических эмблем хранятся в РГАДА. Описание названных изданий см.: Hippiisley A. and Luk'janova E. Simeon Polockij's Library: A Catalogue. Köln; Weimar, Wien, 2005. P. 190 (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe B: Editionen. Bd. 22).

¹⁵ РГАДА. Собр. рукописей моск. Синодальной тип. Ф. 381. № 1791. Л. 14 об.; латинское определение приведено П. Ролландом: Rolland P.A. «Ut Poesia Pictura...»: Emblems and Literary Pictorialism in Simiaon Połacki's Early Verse // Harvard Ukrainian Studies. 1992. Vol. 16. № 1/2. P. P. 69.

¹⁶ Выражение «эмблематическая поэзия», как утверждает Н.Ф. Сумцов, ввел Лазарь Баранович, см.: Сумцов Н.Ф. Лазарь Баранович. Харьков, 1885. С. 52.

¹⁷ По принципу описания эмблематического рисунка построены стихотворения Симеона Полоцкого в «Вертограде многоцветном» с образами пеликана, орла, феникса, хамелеона и змеи, верблюда и слона, крокодила, бабочек, летящих на пламя свечи, и др. (см.: Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. С. 650–651, 677–684). Как отметил А. Хипписли, эмблематические сравнения восходят к книгам эмблем через

посредство проповедей Фабера или Меффрета (*Хипписли А.* Западное влияние на «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. СПб., 2001. Т. 52. С. 705).

¹⁸ Об эмблематических аспектах поэзии Симеона Полоцкого, кроме названных работ А. Хипписли, см.: Bedaux B. *Emblem and Emblematic Poem in the Work of Simeon Polockij* // *Miscellanea Slavica. To Honour the Memory of J.M.Meijer.* Amsterdam, 1983. P. 53–72; Lachmann R. *Die Tradition des ostroumie und das acumen bei Simeon Polockij* // *Slavische Barockliteratur. I.* München, 1970. S. 41–59 (*Forum Slavicum*, Bd. 23); Uhlenbruch B. *Emblematik und Ideologie. Zu einem emblematischen Text Simeon Polockijs* // *Slavische Barockliteratur. II.* München, 1983. S. 115–127 (*Forum Slavicum*, Bd. 54); Rolland P.A. «*Ut Poesia Pictura...*»... P. 67–86. *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 262–282.

¹⁹ *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С.360.

²⁰ *Симеон Полоцкий.* Рифмологион. – ГИМ. Синодальное собр., № 287. Л. 511 об. – 515; фототипическое воспроизведение эмблематического цикла по этому списку см.: Hippiusley A. *Early Russian Emblems: the «Emlimata» of Simeon Polockij.* P. 117–128.

²¹ РНБ. Основное собр. рукописной книги. F. XVII.83. Л. 320 об.–322. По этой рукописи текст цикла «Емлимата...» приведен полностью: *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 270–282.

²² *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst d. 16. u. 17. Jh.* / Hrsg. A. Henkel, A. Schöne. Stuttgart, 1978. Col. 794–796.

²³ Об эмблематическом образе феникса см. также: *Махов А.Е.* Эмблематика. Макрокосм. С. 17, 18, 458–460.

²⁴ Hippiusley A. *Early Russian Emblems: the «Emlimata» of Simeon Polockij.* P. 121.

²⁵ Sambucus J. *Emblemata.* Antverpiae, 1566. P. 216.

²⁶ *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst d. 16. u. 17. Jh.* Col. 311, 312.

²⁷ Camerarius J. *Symbola et emblemata ex re herbaria.* Norimberg, 1593.

²⁸ Представляя содержание «Венца веры» (1670) через флористическую символику, Симеон использовал эмблематическое значение гелиотропа: «Узриши илиотропий, истинному Солнцу подражати учащий» (ГИМ. Синодальное собр., № 285. Л. 3).

²⁹ О гелиотропе (подсолнухе) в эмблематике вообще и в эмблеме Маргариты Наваррской, в частности, см. также: *Махов А.Е.* Эмблематика. Макрокосм. С. 218–219, № 112.

³⁰ Hippiusley A. *Early Russian Emblems: the «Emlimata» of Simeon Polockij.* P. 121–122.

³¹ БАН. Библиотека Петра I. Рукописные книги. П I А № 1; см. факсимильное издание подносной рукописи и исследование: *Симеон Полоцкий.* Орел Российский / Изд. подг. Л.И. Сазоновой. М.: Индрик, 2015.

³² См.: Buchwald-Pelcowa P. *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI—XVIII wieku: Bibliografia.* Wrocław, 1981. S. 49.

³³ Tyszkiewicz A. Mnemosyne Slawy, Prac i Trudow... Piotra Mohily... Kiev, 1633; хранится в РГАДА. Ф. 1251. Библиотека моск. Синодальной типографии. Ин. кн. № 2608. Издание имелось в библиотеке Симеона Полоцкого, см.: Hippisley A., Luk'janova E. Simeon Polockij's Library: A Catalogue. P. 145–146.

³⁴ Twining L. Symbols and Emblems of Early and Mediaeval Christian Art. London, 1886. P. 199.

³⁵ Образ сердца как символ истинной преданности и искренности Симеон использовал и в более ранних стихах, написанных на именины царевича Алексея (12 февраля 1660 г.): «Не злато тебе, но сердце приносим <...> / Лучша суть сердца паче злата мира, / в злате бо леть есть, а во сердцах вера» (*Симеон Полоцкий*. Рифмологийон. – Синодальное собр., № 287. Л. 391об.).

³⁶ См.: Adler J., Ernst U. Text als Figur: Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. 2. Aufl. Wolfenbüttel, 1987. S. 179. Фигурное стихотворение в форме сердца было составлено на свадьбу короля Швеции Карла XI с принцессой Ульрикой Элеonorой Датской (1680); можно указать также на каллиграмму в комбинации с акростихом, выполненную Патрицию Фаттори в виде сердца (1614), см.: Alfabeto in Sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta / A cura di C. Parmiggiani. Milano, 2002. P. 152, 115.

³⁷ РГАДА. Собр. рукописей моск. Синодальной тип., № 1791. Л. 2 об.-3; лат. яз. (перевод мой. – Л.С).

³⁸ См.: *Карион Истомин*. Книга Любви знак в честен брак / Ст., транслитерирован. текст, археогр. коммент., словарь подг. Л.И. Сазоновой. М., 1989.

³⁹ В соборе Санта Кроче во Флоренции мы видим одно из первых изображений этого чувства: в капелле семьи Барди, стены которой украшены росписью талантливого ученика Джотто Масо ди Банко (первая половина XIV в.), на фреске «Чудо папы Сильвестра» монах, сидящий рядом с поверженным драконом, затыкает нос, защищаясь от неприятного запаха.

⁴⁰ Такая соотнесенность традиционно-эмблематична: «Чувства телесные означаются особливыми телесными частями: *ноздри* или *нос* значат обоняние; *око* или *глаз* — зрение; *персты* — осязание; *уста* и *язык* — вкус; *ухо* — слух или слышание» (*Максимович-Амбодик Н.* Емвлемы и символы избранные. СПб., 1788. С. XLIX).

⁴¹ По определению школьной поэтики XVII в.: «Эмблематическая декламация — в которой фигурируют эмблемы и символы, изображенные при помощи живописи или резьбы, ваяния» (*Резанов В.И.* К вопросу о старинной драме: Теория школьных «декламаций» по рукописным поэтикам // ИОРЯС. 1913. Т. 18. Кн. 1. С. 32). О жанре эмблематической декламации см. также: Schöne A. Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1964. S. 202–208.

⁴² *Овчинникова Е.С.* Иосиф Владимиров: Трактат об искусстве // Древнерусское искусство, XVII век. М., 1964. С. 26.

⁴³ Слово к люботщательному иконного писания // Вестник общества древнерусского искусства при московском публичном музее: Материалы. М., 1874. № 1/3. С. 24.

⁴⁴ Peacham H. Minerva Britanna, or A garden of heroical deuises, furnished, and

adorned with emblems and impresa's of sundry natures, newly devised, moralized, and published. London, 1612. P.31; Henry Peacham's Manuscript Emblem Books / Ed. By A.R. Young. Toronto; Buffalo; London, 1998. P. 18 (The English Emblem Tradition. Vol. 5).

⁴⁵ См.: Schöne A. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München, 1964.

⁴⁶ Парадная рукопись «Вертограда многоцветного», предназначенная для царя Федора Алексеевича, изготовлена в Оружейной палате, см.: *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 597–599.

⁴⁷ См.: *Кудрявцев И.М.* «Издательская» деятельность Посольского приказа. К истории русской рукописной книги во второй половине XVII в. // Книга. М., 1963. Вып. 8. С. 186–244.

⁴⁸ О сложных путях перемещения эмблематических мотивов по многочисленным западноевропейским сборникам эмблем см. *Хиттислей Э.Р.* К вопросу об источниках амстердамского издания «Символы и эмблемата» («*Symbola&Emblemata*») // Книга. Исследования и материалы. М., 1989. Вып. 59. С. 60–79.

⁴⁹ См.: *Быкова Т.А., Гуревич М.М.* Описание изданий, напечатанных кириллицей. 1689-январь 1725. М.; Л., 1958. С. 528.

⁵⁰ *Пекарский П.* Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862. Т. 1. С. 521.

⁵¹ См.: *Токмаков И.* Материалы для истории русской и иностранной библиографии в связи с книжной торговлей // Библиограф. 1885. № 6. С. 105.

⁵² *Максимович-Амбодик Н.* Эмблемы и символы избранные. СПб., 1788. С. V (ошибочно пронумерована как V вместо IV). Факсимильное переиздание: *Maksimovich-Ambodik N.M. Emvlemy i simvoly (1788): The first Russian Emblem Book / Ed., with translation and introduction, by A. Hippisley.* Leiden, 1989; см. также: Эмблемы и символы / Вступ.ст. и коммент. А.Е. Махова. М., 1995; 2-е изд. М., 2000.

⁵³ *Хиттислей А.* Русская эмблематическая книга «Эмблемат духовный» (1743) // Памятники культуры. Новые открытия. 1992. М., 1993. С. 30.

⁵⁴ *Морозов А.А.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве Петровского времени // XVIII век. Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л., 1974. Сб. 9.

⁵⁵ Ни тычки вон – точь в точь.

⁵⁶ Цит. по: Поэты XVIII века / Общая ред. и вступ. ст. Г. Гуковского. М.; Л., 1936, С. 247 (Биб-ка поэта, малая серия). См. также: *Костин А.А.* М.В. Ломоносов – читатель эмблематических книг (к постановке проблемы) // Русская литература. 2015. № 4. С. 69–72.

⁵⁷ См.: *Державин Г.Р.* Анакреонтические песни. М., 1986. С. 154–155, 160–161 (серия «Лит. памятники»).

⁵⁸ Там же. С. 14–15, 403.

⁵⁹ *Heinsius D.* *Emblemata amatorum.* Amsterdam, 1608. № 1; переизд.: *Heinsi-*

us D. *Emblemata amatorum* / Introductory Note by C.N. Smith. Menston, 1973 (Continental Emblem Books. № 10).

⁶⁰ См. публикацию стихотворений в изд.: Сочинения Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 1–9. СПб., 1864–1883. Т. 1–2; см. также: Барсуков С.Г. и др. Предварительные замечания по проблеме «Эмблема – символ – миф в культуре XVIII столетия» // Труды по знаковым системам. 20. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1987. Вып. 746. С. 85–94.

⁶¹ См.: Марченко Н.А. Эмблемы и аллегории в творчестве Карамзина // Николай Михайлович Карамзин. 1766–1826. Сб. научных трудов. М., 1992. С. 20–29.

⁶² Михайлов А.В. Поэтика барокко... С. 385.

⁶³ Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы избранные. СПб., 1788. С. 154 – 155.

⁶⁴ Там же. С. LI.

⁶⁵ Там же. С. LVI.

⁶⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1959. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 89.

⁶⁷ Там же. Кн. 2. 1940. С. 625.

⁶⁸ Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы избранные. СПб., 1788. С. 134–135.

⁶⁹ Башуцкий А.П. Гробовой мастер // Библиотека для чтения. СПб., 1840. Т. 42. С. 47, 54.

⁷⁰ Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы... С. 14–15.

⁷¹ См., например: Vaenius O. *Amorum Emblemata*. Antverpiae, 1608. P. 190 – 191 (переиздание: Veen Otto van. *Amorum Emblemata* / Mit einem Vorwort von D. Tschizewskij. Hildesheim; New York, 1970); Heinsius D. *Het ambacht van Cupido*. Leyden, 1615. № 29.

⁷² Тредиаковский В.К. Избранные произведения / Вступ. ст. и подг. текста Л.И. Тимофеева. Л., 1963. С. 62 (Биб-ка поэта, большая серия). Эмблематические образы остались незамеченными и в издании никак не комментируются.

⁷³ Державин Г.Р. Анакреонтические песни. С. 115.

⁷⁴ Там же. С. 125.

⁷⁵ Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы... С. LV.

В. Ходасевич, автор литературной мистификации («Жизнь Василия Травникова»), явившей миру якобы забытого поэта XVIII в. Василия Травникова, описывая обложку сборника его стихов, наделил ее стилистическими признаками, свойственными оформлению книг пушкинской поры: «В 1818 году “Стихотворения Василия Травникова” были отпечатаны в Университетской Типографии. На заглавном листе красовалась, как было принято в этих случаях, виньетка, изображавшая *пухлого гения с урною и потухшим факелом*». Этот эмблематический образ на обложке должен был указывать читателю на то, что перед ним – издание, вышедшее посмертно (Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 111).

В романе Б. Акунина «Смерть Ахиллеса» следующим образом описана пышная церемония похорон «генерала Соболева»: «Перед катафалком – орудиным лафетом, застланным малиновым бархатом и увенчанным золотым балдахинном, – ехали *герольды с перевернутыми факелами*, потом распорядители похорон...» (Акунин Б. Смерть Ахиллеса. М., 1998. С. 118). Таким образом, в современной беллетристике отражена реалья последнего двадцатилетия XIX в., связанная с похоронами прототипа героя романа – генерала М.Д. Скобелева; здесь присутствует та же эмблематическая образность.

⁷⁶ См.: Henkel A. und Schöne A. *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1978. Col. 1365 (из сборника: Custos R. *Emblemata amoris consecrata...* Augsburg, 1622. II. 13).

⁷⁷ Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 262.

⁷⁸ Григорьева А.Д. Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина / Отв. ред. В.Д. Левин. М., 1969. С. 197.

⁷⁹ Петрунина Н.Н. Первая повесть Пушкина («Гробовщик») // Русская литература. 1983. № 2. С. 80. Данное мнение поддерживает и В. Шмид В. Проза Пушкина... С. 336.

⁸⁰ См.: Davydov S. *Pushkin's Merry Undertaking and «The Coffinmaker»* // *Slavic Review*. 1985. Vol. 44. № 1. P. 33, 43.

⁸¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1937. Т. 1. С. 197.

⁸² Дельвиц А.А. Сочинения. Л., 1986. С. 104–105.

⁸³ См.: Davydov S. *Pushkin's Merry Undertaking...* P. 33–47.

⁸⁴ Русские поэты современники Пушкина. Л., 1937. С. 472.

⁸⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 89.

⁸⁶ Там же. С. 627.

⁸⁷ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 78.

⁸⁸ См.: Цявловская Т.Г. «Храни меня, мой талисман...» // Прометей. М., 1974. № 10. С. 35.

⁸⁹ См.: Словарь языка Пушкина. М., 1959. О–Р. Т. 3. С. 744.

⁹⁰ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1940. Т. 8. Кн. 2. С. 607.

⁹¹ Henkel A. und Schöne A. *Emblemata...*

⁹² Максимович-Амбодик Н. *Емвлемы и символы...* С. LVI; Picinelli F. *Mundus Symbolicus in Emblematum universitate formatus ... Colonia Agrippina, 1681. T. 2. Index rerum, Anchora.*

⁹³ Henkel A. und Schöne A. *Emblemata...* Col. 1029 – эмблема из сборника: Rollenhagen G. *Nucleus emblematum selectissimorum. Arnheim, 1611. № 39.*

⁹⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 78.

⁹⁵ Максимович-Амбодик Н. *Емвлемы и символы...* С. 30–31, 56–57.

⁹⁶ Тредиаковский В.К. Избранные произведения. С. 62.

⁹⁷ *Максимович-Амбодик Н.* Емвлемы и символы... № 120, 218; См. также: *Марченко Н.А.* Эмблемы и аллегории в творчестве Карамзина... С. 27.

⁹⁸ Сочинения Карамзина. М., 1820. Т.1. С. 125.

⁹⁹ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. 1937. Т. 6. С. 85. Контекст подсказывает, что речь идет здесь о факеле именно как символе любовного чувства, а не смерти, как полагает С. Давыдов (*Davydov S. Pushkin's Merry Undertaking... P. 33*).

¹⁰⁰ См.: *Лотарева Д.Д.* Знаки масонских лож Российской Империи. М., 1994. С. 89–90.

¹⁰¹ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 90.

¹⁰² Там же. С. 111.

¹⁰³ Там же. 1940. Т. 8. Кн. 2. С. 667.

¹⁰⁴ *Максимович-Амбодик Н.* Емвлемы и символы... С. LII.

¹⁰⁵ См.: *Rollenhagen G.* *Selectorum emblematum centuria secunda.* Utrecht, 1613. № 34.

¹⁰⁶ *Ibid.* № 69.

¹⁰⁷ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 111.

¹⁰⁸ Там же. С. 116.

¹⁰⁹ Ср.: *Davydov S. Pushkin's Merry Undertaking... P. 33.*

¹¹⁰ Об эмблематике в русской литературе XVII–XX вв. см. также *Сазонова Л.И.* Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М., 2012. С. 127–196.

Эмблематические коды сатир А.Д. Кантемира¹

Эмблематическому слою в сатирах Кантемира невозможно было не появиться по нескольким причинам.

Причина первая. Само время Петра было эмблематическим – требовало остроумия, быстроты, неожиданных поворотов и переходов, способности к комбинаторике и метафоризации. Комбинаторные игры Петра часто состояли в смешении уровней RES/VERBA. Следуя принципу переноса (основному принципу эмблематики), Пётр из людей делал эмблемы: брал человека из одного слоя – и пересаживал его в другой. Например, Меншиков – живая эмблема петровского времени. Пушкинская формула «не торговал мой дед блинами...» – готовое *inscriptio* к эмблеме, призванной иллюстрировать прихотливость фортуны, на которой можно было бы изобразить царского любимца, вознесённого от торговли пирогами к высотам управления государством. А можно и гордого дворянина, растерявшего всю славу предков, – и тогда, при добавлении соответствующего *subscriptio*, смысл эмблемы будет прямо противоположный. Так одна картинка – человек торгующий пирогами – может дать начало разным эмблемам.

Причина вторая. В начале 18 в. в России были известны самые авторитетные книги по эмблематике. Пётр приобретал их для своей библиотеки², широко использовал эмблематические изображения при постройке Петербурга и даже сам измышлял эмблемы – например, такую: «Яковую эмблему вымыслило монаршее остроумие о зделанном от него флоте и введенной в России навигации? – то есть образ человека, в корабль седшаго, нагаго и ко управлению корабля неискусного»³. Так что для европейски образованного Кантемира, истинного «птенца гнезда Петрова», европейская мифология и эмблематика – это универсальный язык культуры, знакомый с детства.

Причина третья. Особенности художественного склада самого Кантемира, его предрасположенность к жанру сатиры. «Сатиру лишь писать нам сродно», – не раз признавался Кантемир. Органические свойства сатиры – остроумие, яркость и подробность описаний, неожиданные метафоры и аналогии, лёгкость в переворачивании мира, готовность к фрагментированию и перенесению – роднят её с эмблематикой. В основе эмблемы лежит эпиграмма; а эпиграмма – это короткая сатира (и наоборот: сатира – развёрнутая эпиграмма)⁴. Любая сатира – это своего рода гармошка, основанная на сочетании двух комбинаторных операций: прибавление/убавление. Эту «гармошку» можно то стягивать (сводить содержание к набору концентрированных, афористично выраженных общих положений) и растягивать (иллюстрируя эти остроумные сентенции разно-

образными примерами). Сатиры Кантемира – не исключение; они тоже поддаются этим операциям. Как и любую сатиру, их легко свести к набору эпиграмм – фактически, к набору словесных эмблем. Многие выражения сатир «являются эмблемами во всем кроме названия» (если использовать выражение Марио Праца)⁵.

Слово «эмблема» не встречается в сатирах Кантемира ни разу. Тем не менее, их можно читать как самую настоящую книгу словесных эмблем, которые к тому же дают выход и для зрительного воображения – картинку к его сочинениям нарисовать очень легко. Кантемиру была очень близка горацанская мысль о первенстве визуального восприятия.

Относят к сердцу глаза весть уха скоряе...—

замечает он в 7-й сатире и делает примечание к этим словам: «...что чрез глаза предлежащее способнее доходит к сердцу, чем чрез слышание советов и наставлений»⁶. О Кантемире часто говорят «рисует»; и это не просто стёртая метафора: «...в сатирах его подробности того времени доведены даже до костюма. Во II сатире Филарет описывает наряд Евгения с такою точностию, что можно нарисовать его»⁷. К тому же он действительно был и талантливым рисовальщиком. Так что не удивительно, что в основе его творческой манеры лежит фигура гипотипосиса – «“Sub oculis subiectio”, “помещения перед глазами” (Квинтилиан) – основанная на способности слова делать события видимыми»; детализированное описание события или ситуации с использованием перечисления, выразительных частных и т. п.»⁸. Сатиры Кантемира – просто царство гипотипосиса, и включение изобразительного ряда в процесс осмысления сатир является абсолютно естественным. И даже странно, что никому до сих пор не пришло в голову издавать сатиры Кантемира с картинками. Одним из объяснений может служить как раз тот факт, что словесные его изображения абсолютно самодостаточны; практически все они начинаются словами: «Стихотворцы обычно изображают...».

Иллюстратор сатир (буде такой нашёлся бы) получил бы немало подсказок от самого Кантемира. Во всяком случае, нарисовать традиционные трёхчастные эмблемы (такие как «Фортуна», «Фемида», «Купидон» и т.д.) по описаниям Кантемира не составило бы труда.

Начнём с самого очевидного – с традиционных мифологических образов, аллегорий и текстуальных совпадений с классическими эмблемами. Если составлять словарь поэтики Кантемира, то одно их перечисление займёт немало места. Приведём несколько примеров «реконструкции» трёхчастных эмблем на самом бесспорном материале.

В наших «эмблемах» мы будем приводить в качестве предполагаемого *inscriptio* имя, название; в качестве материала для *pictura* выдержки из сатир; в качестве *subscriptio* – комментарий Кантемира. Приводить традиционные визуальные пиктуры (ведь именно на них и опирался Кантемир) нет необходимости; они всплывут в памяти сами собой.

Сразу отметим Кантемирову любовь к синонимии (мы будем говорить об этом ещё не раз). Как в сборниках эмблем на похожие девизы существуют разные иллюстрации – так и у Кантемира есть варианты игры с традиционным образом.

Счастье, Фортуна

...богиня плешива...(5)

... в кратко время
Плешиво счастье ему показало темя... (5)

...повадить тихо смотреть *счастья грудь и спину*
И неизбежную ждать бесстрашно кончину (7).

Subscriptio: «Стихотворцы описуют счастье с плешивою головою, оставя косу волосов на самом только лбу; для того, говорят, что надобно счастье хватать, пока к нам смотрит и пока не оборотит к нам зад; понеже тогда, за его плешивостию, не за что будет его ловить, и из рук наших уйдет. *Темя* здесь вместо *затылка* употреблено, понеже и оно зад головы составляет... Счастья грудь и спину. То есть доброе и худое счастье. Когда к нам счастье ласково, оно к нам смотрит; когда от нас уходит, спину нам показывает».

Редко счастье на своих крылах кого взводит
На высоко вдруг степень, и если бывает
Столько ласково к кому, долго в том ее знает
Устоять, но в малый час копком его спихнет
Одним, что, стремглав летя, не один член свихнет... (6).

Subscriptio: «Долго в том не знает устоять. Счастье весьма переменчиво, на том же долго стоять не умеет; для того стихотворцы изобразуют Фортуна стоящу на шаре, который твердо установить не можно».

Что говорится о Счастьи в сатирах, кроме того, что оно плешиво, непостоянно и стоит на шаре? У него есть крылья («...счастье на своих крылах кого взводит.../На высоко вдруг степень...»), оно обладает высокой скоростью, дружит с короткими словами-шифтерами «вдруг», «вмиг» и может мгновенно как разрушить создаваемое годами здание, так и возвести на самый верх; счастье у каждого своё (например, для пьяницы – видеть «в руках полную склянницу»); оно часто улыбается глупцам и нахамкам (пословица «нахальство – второе счастье» служит гиппограммой многих ситуаций в сатирах). Всё это нетрудно изобразить визуально.

Слепой Купидон

Мне уж *слепое дитя* должен беспрестанно
Поводы веселия подавать, и странно
Ему, чаю, все то, что к печали склоняет... (4).

Subscriptio: «Слепое дитя. Любовь, Купидин, сын Венерин, бог любви, изображается у древних младенцем, которому глаза завязаны, и то для того, что любовь слепит людей так в выборе лица любимого, как и во всех поступках».

Рог изобилия

Обильство сыплет тебе дары *полным рогом...* (2)

Subscriptio: «Стихотворцы изобразуют обильство в лице жены, которая держит в руке большой рог, из которого сыплются овощи, деньги, бисеры и прочие вещи, столь человеком желательные».

Босые музы

Всех неприятнее тот, что босы проклали
Девять сестр... (1).

Subscriptio: «Всего труднее славы добиться чрез науки. Девять сестр – музы, богини и изобретательницы наук, Юпитера и Памяти дочери. Имена их: Клио, Урапия, Евтерпе, Ератон, Фалия, Мелпомене, Терпсихоре, Каллиопе и Полимния. Обычай имя муз стихотворцы за самые науки употребляют. *Босы*, сиречь убогие, для того, что редко ученые люди богаты».

В сатирах постоянно встречаются имена античных богов. Кантемир даёт подробные пояснения о каждом из них.

156

У *Аполлона* несколько имён: «*Аполлин*. Сын Юпитера и Латоны, брат Дианы, у древних за бога наук и начальника муз почитан»; «*Фебус*. То ж, что Аполлон, бог наук. У древних всегда красным молодцем изображается»; «*Белокурый бог*. Аполлин, с итальянского *il biondo Nume*».

«*Бахус*, Юпитеров сын, у баснословцев за бога винограда и пьянства почитается».

«*Венера*, по баснословию многобожцев, была богиня рождения, похоти и красоты, мать Купида – бога любви. Сказывают про нее, что родилась из морской пены».

Все мифологические персонажи существуют у Кантемира не изолированно; они постоянно включаются в некий сюжет, оказываются в неожиданных ситуациях – и это может дать материал для множества остроумных эмблем.

Аполлон всегда один, поэтому ищет поддержки у Петра II:

Аполлин славы в нем защиту
Своей не слабу почул, чтища свою свиту... (1)

Аполлона Кантемир заставляет завидовать богатству и блеску вышедшего в новую знать персонажа, что помогает создать яркий сатирический образ:

И сам Аполлон, тебя как в улице видит,
Свите твоей и возку твоему завидит... (6)

Аполлон, под именем *белокурого бога*, наказывает неумелого стихотворца, отважившегося воспевать императрицу:

Трижды я лиру снастил и дрожащи персты
Трижды на струны навел, и уста отверзты
Готовили тебе песнь; трижды, разделяя

Быстро воздух, прилетел из высшего края
Небес белокурый бог, обличил отвагу
Мою с гневом; изодрав струны, лиру нагу
Вырвал из рук, изломал и стиснул мне губы.
Видел я в светлом его лбу морщины грубы,
Молний ярости в очах, и на лице – пламень...
(Словоприношение императрице Елисавете Первой).

Елена в речи льстеца выступает в роли превзойдённого образца: она легко может быть побеждена женой Тита и заменена ею в роли причины Троянской войны:

Если б Титова жена Парису знакома
Была, – Менелаева прядла б пряжу дома... (3)

Пенелопа появляется два раза в речи Сатира (5) в значениях, противоречащих друг другу:

1. Жена Одиссея.
2. Мать Пана:

Пан, славное Пенелопы чадо... (5)

Античные герои-мужчины в сатирах в основном упоминаются не как совершители подвигов, а просто как мужья своих жён: *Одиссей* – главным образом, муж Пенелопы; *Менелай* знаменит своей женой Еленой и т.д.

Античные имена, перенесённые в новый – заведомо снижающий – контекст, как и положено эмблемам, «парят» между старым и новым употреблением, создавая новые смыслы; в данном случае – сатирический эффект.

Нарцисс нужен для сравнения с самовлюблённым дворянином, мешанном на нарядах:

...ты сам, новый Нарцисс, жадно
Глотаешь очми себя...(2)

Subscriptio: «*Нарцисс*, по баснословию древних, был сын реки Цефица и нимфы Лириопеи, столь красивый, что все в него влюблялись. В жаркие летние дни приклонившись он в колодезь напиться и увидел себя, и сам в себя влюбился, но, узнав, что сам собою свою похоть исполнить не может, с печали умер».

Кастор и *Поллукс* используются для иллюстрации идеи «все люди разные»:

Кастор любит лошадей, а брат его – рати...
...Сколько глав – столько мыслей и охот различных...(3).

Subscriptio: «*Кастор любит лошадей, а брат его – рати*. Касторов брат был Поллукс; оба (по баснословию древних)

дети Юпитеровы (“Тиралдии в истории богов”). От сего стиха по последний есть подражание следующих Горациевых (сатира I книги 2):

Castor gaudet equis, ovo prognatus eodem
Pugnia. Quot capitum vivunt, todidem studiorum
Millia; me pedibus delectat claudere verba.

[Кастор любит коней, а рожденный из одного с ним яйца (т. е. родной брат его) – кулачный бой. Сколько тысяч голов, столько тысяч стремлений; мне нравится заключать слова в стопы]

Икар

(один из любимых Кантемировых образов) используется для иллюстрации разных ситуаций, связанных с превышением человеком своего положения в обществе. Одна из возможных вариаций – развитие классической эмблемы «*государь – солнце*»:

Да ползать повадився – летать не дерзаю.
Боюся к твоим хвалам распростерти руку:
Помню Икара повесть, про дерзость и муку...

158

... Тому, кто в царском прожить доме жизнь устави,
Чтоб крылья, к солнцу подшед, мягки не распавил... (2)

Subscriptio: «Чтоб крылья, к солнцу подшед. Дедал, афинец, изобретатель многих дивных механических орудий, заключен быв с сыном своим, Икаром, в лабиринте острова Критского, приделал себе и сыну крылья из перьев и воску и теми оттуда вылетел; но Икар излишно высоко поднялся, жар солнечный растопил воск его крыл, и пал он в море Егейское, которое потому назвалось Икарским. К сей басне относятся слова сатириковы, приуподобляя государя солнцу. Придворные ему близки весьма и потому стеречись должны, чтоб, излишно, как Икар, подымался, не растопились их крылья и не встретили свою гибель».

Использование традиционных аллегорических образов

Муза

Муза у Кантемира проявляет себя очень активно:

Но вижу, музо, *ворчишь, жмешься и краснеешь...* (4).
Эмблем с участием Музы можно составить много.

Смерть с косою:

А другой, видя, что смерть грозит уж *косою...* (5)

Хромая казнь:

Настижет злодеев казнь, хоть *хрома тащится*...

Subscriptio: «Настижет злодеев казнь. Подражание следующих Горациевых стихов:

Raro antecedentem scelestum

Deseruit pede poena claudo.

[Редко свершенному прежде преступлению удавалось избежать хромоногое возмездия]

Стихотворцы казнь изображают гнусною хромою женою с плетью и подобными озлобительными орудиями в руках».

Персонификация аллегорий

Просопопея – одна из любимых фигур Кантемира; в сатирах все моральные качества, все отвлечённые понятия одушевляются. Так что дать их визуальные изображения очень легко.

Зависть:

Зависть шепчет, буде вслух говорить не смеет... (6)

...Нужно еще одолеть и препятства многи,
Что зависть кладет на всяк час тебе под ноги... (6)

...силен ты был стерти
...Зуб зависти... (6)

Обжирство:

И обжирство тебе *в рот куски управляет... (2)*

Невежество:

Науку невежество *местом уж посело,*
Под митрой *гордится то, в шитом платье ходит,*
Судит за *красным сукном, смело полки водит... (1)*

Наука:

Наука *ободрана, в лоскутах обшита,*
Из всех знатнейших домов с *ругательством сбита... (1)*

Благородство:

А благородство мое во мне *унывает... (2)*

Было бы очень интересно собрать все традиционные эмблематические образы в сатирах и проанализировать пути их трансформации. Но выделение мифологического слоя в сатирах – это только самое начало разговора об их эмблематическом коде. Эмблематический дискурс сатир никак нельзя сводить только к каталогизации мифологических образов.

Кантемир создал универсальный фонд готового слова русской поэзии⁹, *coria gerum* и *coria verborum*, где макрокосм и микрокосм, во всём своём многообразии, аккуратно систематизированы и разложены по папкам и файлам¹⁰. Наиболее подробно у него рубрицирована человеческая жизнь: тело, дом, еда, питьё, болезни, профессии, социальные поприща и т.д. Практически каждое из находящихся там слов и выражений готово к фрагментированию, перенесению в разные контексты, к комбинаторным операциям – иначе говоря, готово к новой жизни к качеству эмблемы.

Эмблематика сатир, как и положено, стремится к сочетанию *prodesse* и *delectare*, приятного и полезного.

Чувствую сам, что тогда в своей воде плаваю

И что тцетов я своих зевать не заставлю, —

это одна из важнейших поэтологических установок Кантемира. И она тоже могла бы стать эмблемой.

Сатира как герменевтический инструмент, позволяющий «читать» и толковать мир

Сатиры, как и эмблемы, учат.

160

Чему учат

Прежде всего, в сатирах есть «чисто образовательный» слой – например, о строении макрокосма, причём преклонение перед Творцом сочетается с новейшими научными данными.

Солнце и земля:

солнце ль движется, или мы с землею? (1)

Из пространной цитаты, взятой из «Песни I. Противу безбожных» легко сделать несколько эмблем.

Признайте бога, иже управляет
Тварь всю, своими созданну руками.
Той простер небо да в нем нам сияет,
Дал света солнце источник с звездами.
Той луну, солнца лучи преломляти
Научив, темну плоть светить заставил.
Им зрятя чудны сии протекати
Телеса воздух, и в них той оставил
Течений меру, порядок и время,
И так увесил все махины части,
Что нигде лишна легкость, нигде бремя,
Друг друга держат и не могут пасти.
Его же словом в воздушном пространстве,
Как мячик легкий, так земля катится;
В трав же зеленом и дубрав убранстве
Тут гора, тамо долина гордится.
Той из источник извел быстры реки,

И песком слабым убедил охраняти
Моря свирепы свой предел вовеки,
И ветрам лешим дал с шумом дышати... —
например, такие:

Солнце – источник света:

...Той простер небо да в нем нам сияет,
Дал света солнце источник с звездами.
Той луну, солнца лучи преломляти
Научив, темну плоть светить заставил...

Subscriptio: «Сродным порядком *солнце – источник света*.
Солнце одно и неподвижные звезды собственным своим светом светят; прочие светила, каковы суть: *Луна, Меркурий, Венера, Юпитер* и прочие планеты, от солнца свет получают и к нам чужой свет отсвечивают... Луна собою тело грубое и несветлое, светла же нам кажется для того, что лучи солнца, в нее упираясь, к нам, как от зеркала, отсвечивают».

Всюду порядок.

(Мир – механизм, все части которого гармонично уравновешены):

161

...и в них той уставил
Течений меру, порядок и время,
И так увесил все махины части,
Что нигде лишна легкость, нигде бремя,
Друг друга держат и не могут пасти...

Земля – круглая и движется:

Его же словом в воздушном пространстве,
Как мячик легкий, так земля катится...
Не первое ли это в русской литературе сравнение земли с мячиком?

Бог – творец всей природы:

Признайте бога, иже управляет
Тварь всю, своими созданну руками.
...
В трав же зеленом и дубрав убранстве
Тут гора, тамо долина гордится.
Той из источник извел быстры реки,
И песком слабым убедил охраняти
Моря свирепы свой предел вовеки,
И ветрам лешим дал с шумом дышати...

Из сочинений Кантемира можно извлечь большое количество эмблем, посвящённых пользе наук – например, такую:

Светила указывают дорогу мореплавателю:

Твари господь чудну
 Мудрость свою оказал, во всех неоскудну
 Меру поставя частях мира и меж ними
 Взаимно согласие; лучами своими
 Светила небесные, железце, немногу
 От дивного камня взяв силу, нам дорогу
 Надежную в бездне вод показать удобны;
 Небес положение на земле способный
 Бывает нам проводник и, когда страх мучит
 Грубых пловцов, кормчего искусного учит
 Скрытый камень миновать иль берег опасный,
 И в пристань достичь...

Subscriptio: «Лучами своими и проч... Для учреждения корабельного пути в море ум человеческий, между прочим, два способа изобрел: наблюдение светил небесных и компас. Тем познавает место, где корабль находится; сим – в которой стороне лежит восток, запад, юг и север. Компас есть ящичек, в котором в середине втвержена спичка медная, а на ней поставлена иголка железная, на камень магнит потертая таким образом, что на спичке та игла свободно лежать и оборачиваться может. Магнит такую силу в себе имеет, что той иглы один конец направляет всегда к северу, другой – к полдню».

«Эмблема» о содружестве наук в воспитании тоже найдётся в сатирах:

Главно воспитания в том состоит дело,
 Чтоб сердце, страсти изгнав, младенчее зрело
 В добрых нравах утвердить, чтоб чрез то полезен
 Сын твой был отечеству, меж людьми любезен
 И всегда желателен, – к тому все науки
 Концу и искусства все должны подать руки (7).

В качестве визуальной параллели годится любое изображение семи свободных искусств. Можно нарисовать и науки, вставшие в круг. Но учат сатиры не только основам разных знаний. Главные уроки сатир – моральные.

«Старайся наблюдать»

Если, стремясь к концентрации смысла и краткости изложения, свести всё разнообразие уроков сатир к одному, самому главному, – то получится именно эта пушкинская формула: «старайся наблюдать».

А дальше можно сколько угодно конкретизировать и иллюстрировать этот тезис, т.к. сатиры действительно учат быть внимательными к миру во всех, самых мелких, его проявлениях, по детали читать целое.

Все сатиры держатся на наборе основных оппозиций (большой/малый; чистый/грязный; свой/чужой; светлый/тёмный; добрый/злой; полный/пустой; умный/глупый; молодой/старый; славный/бесславный; помянуть/забыть; труд/праздность; покой/беспокойство; согласие/разногла-

сие; порядок/нарушение и т.д.); их комбинации ложатся в основу потенциальных эмблем.

Не доверять миру, т.к. мир опасен и обманчив – этот тезис постоянно, на разные лады, повторяется в сатирах. Сатиры учат не доверять внешности: что кажется хорошим – часто оказывается губительным. Это справедливо как для макрокосма, так и для человеческих отношений.

Ложный друг

На материале сатир можно дать целый ряд синонимических эмблем с этим значением, в основе которого оппозиции «сладкое/горькое» и «внешнее/внутреннее» – под приятной, сладкой внешностью часто таится горечь, яд, погибель:

Того вы мужа, что приятна зрите
Лицом, что в сладких словах, клянись небом,
Дружбу сулит вам, вы, друзья, бегите! -

Яд под мягким хлебом

Subscriptio: «*Яд под мягким хлебом*. Под лицом и словами приятными таится злоба. Так Виргилий сказал:
Fugite, o pueri, frigidus latet anguis in herba.
[Бегите, отроки, холодная таится в траве змея]»

...и сладку ту чают
Чашу, что чувствам манит, хоть в ней яд глотают...

Subscriptio: «*И сладку ту чают чашу*. Приятно им то, что чувства услаждает, хоть душе тем крайний вред, смерть самую наносят».

Формула «ложный друг» амбивалентна: она не только учит распознавать скрытого врага, но и служит примером приличной модели поведения в обществе:

Мед держи на языке, а желчь всю прячь в грудях;
И, враг смертный будучи, тщишь другом казаться,
Если хочешь нечто быть и умным назваться (4).

Subscriptio: «*Мед держи на языке*. То есть весь гнев, всю злобу в себе тай, а словами льсти».

Есть у Кантемира и аналог эмблеме «лимон – ложный друг»¹¹:

Выжав сок весь, лимон мы обыкли бросати...(3) —

так говорит предавший своего бывшего благодетеля Менандр в 5-й сатире.

Опасность всего сладкого – отдельная тема. Не следует доверять ничьим добрым намерениям и особенно лести:

...Боюсь я уст, что в лицо точат слова сладки... (2)

...

...но больше *ужасен*

Трофим с сладким языком, и *больше опасен*... (3)

Оппозиция «малый/большой» – одна из ключевых в сатирах. Горацианская мысль о довольстве малым может дать основу десяткам синонимических эмблем:

Тот в сей жизни лишь блажен, кто малым доволен,
В тишине знает прожить, от суетных волен
Мыслей, что мучат других, и топчет надежду
Стезю добродетели к концу неизбежну.
Малый свой дом, на своем построенный поле,
Кое дает нужное умеренной воле... (6).

Малый дом, мешок, доход, муравей и т.д. – всё это внимательно и всесторонне рассмотрено.

Сатиры учат не гнаться за большим, имя достаточное малое:

Кто древо, как говорят, не по себе рубит,
Тот, большого не достав, малое погубит...

164

Не следует пренебрегать малым; малое может быть опасным – как например, «мал час», мгновение, который может оказаться роковым, может погубить чрезмерное могущество:

Слава увядает...
Твоя в мал час.. (7).

Сатиры постоянно подчёркивают гетерогенность мира. Одна и та же вещь может спасать и губить; одно и то же может приносить и пользу, и вред.

В эмблематике принято сравнивать разнообразия поведения хорошего правителя с разными функциями огня: «Дуновение, которое раздувает в углях угасающий огонь, таким же образом остужает горячую пищу. Такова и искусность хорошего властителя: сам один и тот же, он с разными [людьми] должен быть то мягок, то строг. Николай Таурелл. Emblemata physico-ethica. 1602»¹².

Кантемир переносит этот топос в иной дискурс и использует традиционную эмблему «*Огонь может и то, и другое*» в полемике с врагами просвещения:

Расколы и ереси науки суть дети;
Больше врет, кому далось больше разумети....

Subscriptio: «*Расколы и ереси*. Хотя то правда, что почти все ересей начальники были ученые люди, однако ж от того не следует, что тому причина была их наука, понеже много ученых, которые не были еретики. Таков есть святой Павел – апостол, Златоустый, Василий Великий и прочие. Огонь слу-

жит и нагревать и разорять людей вконец, каково будешь его употреблять. Пользует он, ежели употребление добро; вредит – ежели употребление зло. Подобно и наука; однако для того ни огонь, ни наука не злы, но зол тот, кто их употребляет на зло. Между тем и то приметно, что в России расколы больше от глупости, чем от учения рождаются; суеверие же есть истое невежества порождение».

По сути, всё содержание сатир призвано наполнить поистине бездонное пространство пушкинской формулы: «Люби то-то то-то; Не делай того-то». Сатиры учат делать доброе и не делать злого – «кажись, это ясно». Но на поверку всё не так просто. Сатиры построены по принципу полиперспективизма: ничто (ни один предмет, ни одно качество) не существует само по себе; всё познаётся в сравнении; всё относительно; всё может быть прочитано наоборот – в зависимости от точки зрения, от оптики. Одно и то же качество может быть по-разному оценено.

Вот Клит из 2-й сатиры, стремящийся пролезть в новую знать. Его методы могут вызвать как насмешку:

Спины своей не жалел, кланяясь и мухам,
Коим доступ дозволен к временщицким ухам....,

так и уважение, одобрение и признание Клита достойным примером для подражания:

А у Клита без того нечто занять нужно...
Короткий язык, лицо и радость удобно
И печаль изображать – как больше способно
К пользе себе, по других лицу применяясь...

Можно сказать, что он низкий льстец, а можно – что он гибкий и ловкий придворный; и это будут две разные эмблемы. Годится Клит и для эмблемы, изображающей любимца счастья:

Клиту счастье служит, —
Иных свойств не требует, кому счастье дружно...

Кантемир постоянно сталкивает разные мнения о мире. По сути, сатиры – это сочинение о разных точках зрения об одном и том же; о постоянной перемене взглядов. Человек в сатирах Кантемира напоминает эмблематическую девочку на шаре: одна из его особенностей – невозможность сохранять равновесие и устойчивость. Отсюда – постоянное попадание в крайности:

... в одном трудно
Час они могут стоять, и что теперь хвалят,
Величают – спустя час хулят уж и малят?..(5)

Как учат

Собственно, в этом пункте и сходятся дидактика с эстетикой, *prodesse*

и delectare. Любовь Кантемира к повторам удовлетворяет первому, а к разнообразию и синонимии – второму.

Сравнения, аналогии

Это самый базовый принцип всех моральных уроков в сатирах

Человек – перо

Это классическое сравнение для обозначения человеческого непостоянства и легкомыслия:

Так, как легкое перо, коим ветер играет,
Час мал пробывать на одном мысль ваша не знает... (5)

Пляска на верёвке

(как метафора человеческой жизни, особенно жизни при дворе, в высшем обществе):

...торчать при дворе с утра до полночи
С отвесом в руках и сплошь напяливши очи,
Чтоб с веревки не скользнуть...(2)

...На веревке силою повадки танцуем... (7)

...и по веревке
Ходить стихотворец тот может, кой напрасно
Силен в сердце возбудить моем беспокойство,
Раздражить, и усмирить, и ложными в мал час
Страхами меня, как волхв искусный, наполнить...

Subscriptio: «С отвесом в руках и сплошь напяливши очи. Как те, сиречь, что по веревке пляшут, которые обыкновенно держат для отвеса шест в руках и глаза не подвигают от ног и веревки, чтоб с нее не скользнуть. Не худо придворные сим плясальщикам веревочным приуподобляются, понеже, будучи те непрестанно в присутствии государя, от которого руки жизнь и имение их зависит, должны весьма осторожно поступать, охраняя должное почтение наместнику божию на земле. Кроме того, что в таком месте больше подлежат зависти, которая не престаёт искать их гибели».

Человеческая жизнь – что хождение по льду

Поскользнулся на льду скользком... (5)

Subscriptio: «Человек в высокой степени гораздо похож тому, кто по льду кагаается; много предосторожности ему нужно, чтоб держаться прямо на ногах».

Карьерный рост – что подъём на гору:

Кто б не смеялся тому, что стежку жестоку
Топчет, лезя весь в поту на гору высоко,
Коей вершина остра так, что, осторожно
Сколь стопы ни утверждать, с покоем не можно
Устоять, и всякий ветер, что дышит, опасный:
Грозит бедному падеж в стремнины ужасны... (6)

Человек-пузырь – эмблематическое изображение тщеславия. Механизм создания пузыря дан подробно: человек-пузырь (эмблематический *homo bulla*) создаётся ложными друзьями, льстецами. Яркий пример пузыря – Евгений из 2-й сатиры:

Вздутым поднят пузырем, чаешь, что под плечи
Не дойдет тебе людей все прочее племья...

Ранее мы уже отмечали, что тот же Евгений сравнивается с Нарциссом. Так возникает очередная цепь синонимов для обозначения самовлюблённого человека.

Приведённые в этом разделе примеры как-то сами собой сложились в синонимический ряд для обозначения идеи опасности, непредсказуемости мира; и особенно для тех, кто ищет степеней высоких.

Использование метафорических кодов

Кантемировская кладовая метафор – богатый источник для создания моральных эмблем.

Метеорологическая:

Когда *облак* с наших мы прогоним глаз грубый
И наш увидим обман, что в пропасть нас вводит?
Ужли для нас истины *солнце уж не всходит?* (8)

Ткацкая:

...уж без мелу,
Без верви кроить обык, без аршина враки... (3)

Обманщик может быть изображён в виде такого «храброго портняжки».

Ювелирная

Способ проверки драгоценных металлов применяется и к человеку:

...потришь на осёлку, друг... (2)

Водная, морская

Особенно популярная в сатирах. Нет ни одной сферы жизни, где бы она не была кстати, поскольку жизнь и сама воспринимается как плава-

ние:

Я ль один тому пример? Весь свет непрестанно
Терпит отмены, и то чудно лишь бы было,
Если б мое в тех валах судно равно плыло.
Теперь счастливо плыву – то мне одно полно... (4)

Significatio rerum

Все вещи говорят, значат; и люди их читают. Сатиры учат понимать язык вещей. Человеческое сознание способно и склонно всё превращать в эмблему – для упрощения и ускорения восприятия. Как и в эмблематике, вещи в сатирах поворачиваются разными свойствами и могут быть прочитаны по-разному; часто противоположным способом. Всегда ли это чтение безошибочно – это другой вопрос.

Кантемир широко использует важнейшие свойства эмблемы – способность проникать во все сферы жизни и готовность к переносу. Эмблеме легко выдернуть из одного контекста и поместить в другой. Каждый человек – это набор эмблем из разных областей жизни; при встрече мы считываем эти знаки, и они служат ориентиром в общении.

168

Покажем это на примере сферы профессиональной одежды. Встреча по одежке – это чтение и распознавание эмблемы. Все вещи, все предметы профессиональной одежды считываются на уровне RES и дальше переходят на уровень VERBA, становятся частью фонда готового слова. Все они работают как герменевтические инструменты.

Эмблемы епископа – ряса, риза, клока:

Епископом хочешь быть – уберися в рясу,
Сверх той тело с гордостью риза полосата
Пусть прикроет; повесь цепь на шею от злата,
Клобуком покрой главу, брюхо – бороδοю,
Клоку пышно повели – везти пред тобою...
*Должен архипастырем всяк тя в сих познати
Знаках, благоговейно отцом называти...*

Эмблема судьи – парик:

Хочешь судьёю стать – вздень перук с узлами...

Вот так всё просто на уровне профанного сознания: «вздень перук с узлами» – и к твоим услугам Фемида, с её золотыми весками (тоже эмблематически изображённая).

Эмблема придворного – ключ:

Не хуже Клита носить ключ золотой знаю... (2).

Из каждого приведённого примера легко сделать трёхчастную эмблему; нужно только добавить среднюю часть.

Чаще всего – на уровне обыденного сознания – такое «эмблемати-

ческое чтение» используется для экономии времени сил; оно сродни автоматизации – узнаванию, а не ВИдению (если пользоваться терминологией формалистов).

Кантемир пытается показать, что нельзя слепо доверять первому впечатлению, не нужно ограничиваться беглым узнаванием эмблемы; пытаются внушить,

...что не делают чернеца одни рясы... –

– но это бесполезно. Народ всё равно судит по одежке, по знакам:

Чернец тот, что день назад чрезмерну охоту
Имел ходить в клобуке и всяку работу
К церкви легку сказывал, прося со слезами,
Чтоб и он с небесными был в счете чинами,
Сегодня не то поет: «Рад бы скинуть рясу,
Скучили уж сухари, полетел бы к мясу;
Рад к черту в товарищи, лишь бы бельцом быти,
Нет мочи уж ангелом в слабом теле слыти»...

Ряса – вот что в глазах народа составляет сущность монаха. Достаточно скинуть эту эмблему – и можно вести совсем другую жизнь: скинул рясу – полетел к мясу. Рифма закрепляет связь.

Для автора особенно важно использовать «обманность», амбивалентность, неожиданность эмблематических пуантов как раз для остранения – для привлечения внимания к своим словам. Для этого и применяются всевозможные поэтологические ухищрения. Кантемир задолго до формалистов постоянно играет с этой парой понятий, разумеется, не давая им привычных нам названий (блестящий пример остранения из 5-й сатиры – когда восприятие действительности дано глазами пришедшего из леса Сатира – тоже достоин внимания).

В пятой сатире Кантемир для иллюстрации топоса «никто не доволен своей участью; наша нравится другим, нам же – чужие» даёт пример эмблематического круговорота, где в качестве знака выступает цвет одежды (то серый, то зелёный). Смена цвета – смена судьбы:

Пришел побор, пахаря вписали в солдаты –
Не однажды дымные помнит уж палаты,
Проклинает жизнь свою в зеленом кафтане,
Десятью заплачет в день по сером жупане...

Персонаж 5-й сатиры Периерг удивляется, увидев Сатира (лесного жителя) в странном одеянии:

Ба! что вижу я! Сатир в штанах и в кафтане...

Сатир объясняет эту странность. Оказывается, мудрый Пан, отправляя своих подданных в город к людям, по сути, превращает их в эмблемы, придаёт внешние знаки людей. В данном случае эмблематический маскарад состоит в операции убавления – в сокрытии признаков сатиrow:

Когда Пан нас учредил уж всех к походу,
Всех в платье нас нарядил различного рода
И прилежно кудрями прикрыл наши роги
(Как обычай и у вас), сапогами – ноги...

И маскарад успешен; народ действительно первым делом считает внешнюю эмблему. При первом взгляде Сатира принимают за человека; ему удаётся обмануть даже умудрённого жизнью Старики сановитого:

*По платью зрю и по строю тела,
Что ты к работе ужожд...*

Но неосторожность самого Сатира всё портит; а кудри (как и положено эмблеме) легко демонстрируют свою отделяемость:

...я с лестниц скатился,
Не знаю, как только цел внизу очутился.
Спадшие кудри мои тотчас схватив, роги
Прикрыл и ударился без оглядки в ноги...

Фонд примера

170

Практически каждое слово, каждое имя, встреченное в тексте сатир во второй раз, автоматически попадает в фонд готового слова, откуда может при необходимости извлекаться в качестве примера (положительного или отрицательного) – фактически эмблемы.

«Дворянству предлежат три рода службы: военная, судейская, придворная; во всех тех к исправлению должности своей, наипаче в высших степенях, требуется много различных знаний и искусств...», – поясняет Кантемир в примечании ко 2-й сатире.

Воин (Моряк), Судья, Придворный – три основные поприща, данные потомкам для подражания. В сатирах к ним прибавляется священнослужитель. Для каждого поприща в сатирах есть набор эмблем, по которым можно легко узнать представителя данного вида деятельности.

В качестве положительных примеров-эмблем в сатирах выступают славные предки, в том числе и сам Пётр, и Феофан. Набор эмблематических признаков, легко переносимых и комбинируемых, есть как для образцовых правителя, воина, священника, судьи (и.т.д.), так и для недостойных представителей этих сфер.

Тут в полную силу действует уже описанный нами режим встречи по одежке – по набору эмблем.

Человек с ружьём – это, конечно, воин. Дальше идёт конкретизация. Если этим ружьём «вершили не одно... дело», «щитили царство» – перед нами положительный пример; если солдат ненавидит возиться «с ружьём пострелять» или ружьё ненужное, как у спящего мужика, поставленного охранять город, – пример отрицательный. Даже функция одного предмета, взятого как эмблема, позволяет «читать» человека и учиться на его примере, положительном или отрицательном.

Но и это ещё не всё.

Каждый из четырёх основных видов службы в свою очередь становится примером (читай: эмблемой) для других видов деятельности; с ними

сравнивается любой другой труд – например, шитьё кафтана во второй сатире – с трудом основания Рима.

Было бы интересно собрать свод эмблем для представителя каждой описанной в сатирах профессии.

Человек как эмблема

Пётр

Как когда-то Пётр, основавший Кунсткамеру, стал её экспонатом¹³, так и теперь любовь Петра к эмблематике нашла логическое завершение в том, что Пётр сам стал эмблемой. Пётр у Кантемира не только обожаемый монарх, но и (возможно как раз в силу высокой степени восхищения) персонаж из фонда готового слова; фактически эмблема. Имя переносится в разные ситуации как пример для достойных и как устрашение для недостойных. Часто достаточное и синекдохи: если человек «умны не спускает с рук указы Петровы» – ему не надо других характеристик. По сути он сам уже эмблема.

Та же ситуация с Феофаном. В сатирах это и человек, и эмблема идеального священнослужителя.

Имя как эмблема

Эмблемой может быть и имя – в частности, мифологическое. Кантемир показывает, как можно переклеивать имена:

Кривую жену называть Венерой...(6).

Subscriptio: «Называть Венерой. То есть называть чрезвычайную красавицею...».

Картинку легко представить. Подобная практика иронической номинации широко применяется карикатуристами. А по сути это просто перенесение эмблемы с одного места (вернее – человека) на другое. Возможен и совсем фантастический перенос имени по синекдохе – на часть тела: «Царское ухо – Пенелопа»:

Царско ухо всякому завидна невеста,
Пенелопе, кажется; женихи толпою
За ней бегут, и купить ее хоть душою
Склонность рады все... (5).

Subscriptio: «“Царско ухо всякому...”». Всякому милость царева, сила при царе кажется завидная невеста, какова была Пенелопе. Всяк добивается всеми способами достать себе при царе силу, как греческие князи добивались достать себе в жену Пенелопу. Пенелопе, дочь Икара и Перибеи, жена Улиссова, заслужила себе имя целомудреннейшей во время двадцатилетнего отсутствия мужа своего, который пробыл десять лет при осаде Трои и другие десять лет блудил в море, возвращаясь в отечество. Многие из греческих князей представляли себя ей женихами, сказывая, что Улисс умер, и силь-

но старались ее к браку склонить. Чтоб избыть их доук, она обещалась во второй брак вступить, выбрав из них одного, как скоро скончит начатую работу; а ночью распарывала то, что вышила днем, и так время протягала, пока Улисс, возвратився, всех тех женихов побил».

«Скажу вдругорядь...»

Любимое художественное средство Кантемира – повторы и вариации. Одну и ту же мысль он стремится выразить разными способами – видя в этом разнообразии и дидактический, и эстетический смысл.

Например, традиционную формулу «*Государь – солнце*» он подаёт то при помощи мифологического образа Икара, то при помощи классического эмблематического топоса «испытание светом»:

Нераздельна от нея, Анна в лицо знает
Верных добродетели слуг и тем обильны
Дары сыплет; лучи снести глаз ея не сильны
Злонавные, коих вся надежда в обмане... (8).

172

Ср. в эмблематике мотив орла, испытывающего своих птенцов светом солнца, и совы, которая не может смотреть на солнце.

Мысль о том, что *все люди разные*, в сатирах выражена с помощью привлечения семейной топики: мифологических близнецов Кастора и Поллукса (см. выше), и самых обычных братьев, которые росли в одной и той же семье и оказались разными:

С двух братьев, кои росли под теми ж глазами
И коих тот же крушил учитель лозами,
Один добродетелей хвальную дорогу
Топчет...
... Другой гордостью надут, яростен, бесщаден,
Готов и отца предать, к большим мешкам жаден,
Казну крадет царскую, и, тем сломя шею,
Весь уж сед, в петлю бежит, в казнь, должну злодею... (7).

В примечании Кантемир даёт пояснение: «*различие нравов в двух братьях*, коим равное дано воспитание».

Паремия в сатирах

Все исследователи отмечают обилие пословиц в сатирах Кантемира, подчёркивая факт его сознательного обращения к пословице как к средству усиления выразительности речи. «По сатирам Кантемира можно составить своего рода лексикон ходячих разговорных выражений того времени. Все просторечие ближайших после-петровых лет живым встает перед нами у Кантемира»¹⁴, – замечает Л.В. Пумпянский и приводит множество примеров «просторечных или фамильярных поговорок и выражений», которые в сатирах попадают на каждом шагу: лепить горох в стену; скалить зубы; пялить бровь; от доски до доски; тру лоб; чуть помазал губы в латину; куда-де хорошо; а сам жирей на мякине; то ль не житье

было; шей горшок, да сам большой хозяин в доме; а теперь чорт, не житье и т.д.

Пумпянский видит генетические корни просторечий в сатирах в проповедях Феофана («Как ни развил Кантемир применение метода, но самый метод, норма, речевой принцип усвоены им от русской проповеднической традиции, в особенности от Феофана...») и делает очень тонкое наблюдение: «Кантемир и языком своим закономерно завершает давно намевившийся процесс; но все действительные завершения одновременно начинают новое; язык Кантемира обращен вперед; он во многом предугадывает и подготавливает тот склад литературной речи, который в качестве “забавного слога” ста-

нет одним из важнейших явлений русской литературы XVIII в... Очевидно, широкое допущение просторечия оправдано в его литературном сознании известной уже нам теорией деления поэзии (ода, поэма, трагедия и сатира, басня, комедия). Теория эта была в эпоху классицизма общеευропейской. Поэтому между народностью Кантемира и классичностью его эстетики в его собственном представлении не было противоречия»¹⁵.

Действительно – никакого противоречия. В библиотеке Кантемира была книга итальянских пословиц, изданная в Венеции в 1611 г. («*Proverbi italiani in Venezia*», 1611) и сочинения Эразма Роттердамского («*Eloge de la folie d'Erasmus par Guendeville a Amsterdam 1730, in 12*» и «*Colloquia et adagia Erasmi in oc. 2 vol*»¹⁶), с которыми он был хорошо знаком (чему свидетельством многочисленные параллели). Именно Эразм даёт обширный свод доказательств особой поэтологической важности этих кратких изречений.

Пословица – мысль не только удачная и глубокая, но и концентрированная; она способна заключать в себя содержание многих томов. Облеченная в форму пословицы, любая мысль становится действенной: «Если ты скажешь: “Преходяща и кратка человеческая жизнь”, это гораздо меньше затронет душу, чем если процитируешь пословицу: “Человек – пузырь”»¹⁷ (о человеке-пузыре в сатирах шла речь выше).

Ценность древнего автора, по Эразму, находится в прямой зависимости от обилия в его текстах «пословиц»: «среди хороших авторов тот был наиболее эрудированным и красноречивым, кто рассеивал по своим книгам наибольшее количество пословиц». Таковы, по мнению Эразма, и Платон, и Аристотель, который вплетал в свои рассуждения многочисленные пословицы, «словно маленькие драгоценные камни»¹⁸. Безусловно, Кантемир, прекрасно знакомый с этими авторами, стремился следовать их примеру и в украшении сатир «драгоценными камнями» посло-



Орел испытывает своих птенцов, заставляя их смотреть на солнце. Эмблема Иоахима Камерария («*Emblemata ex volatilibus et insectis*». 1596. N 9). Inscriptio гласит: «*Sustinuere diem*» («Они выдержали свет»).

виц.

Итак, обилие пословиц – важная черта поэтики сатир. Получается очень интересная вещь. Формально пословицы действительно взяты из низкого лексического регистра, а сатира – действительно низкий жанр. Всё так. Но возможно, Кантемир преследовал и другую цель. «Я смело топчу их следы», – это его главный принцип общения с античными и западными авторами, выбранными в образцы. И в области поэтики россыпь «драгоценных камней» пословиц на ткани сатир – как раз пример такого следования высоким образцам. Иначе говоря, Кантемир стремился к элитарности, к возможности достичь уровня образцовых текстов. Но получался парадокс: словесный материал для получения драгоценных камней находился внизу, в стихии просторечия. Просто реализация эмблемы про жемчужины среди навоза.

Аргументом в пользу нашей точки зрения может быть и тот факт, что далеко не все пословицы, встреченные в сатирах, пришли из народной стихии. Очень многие взяты как раз из культурных источников. С.И.Николаев, подробно рассмотревший паремийный слой сатир, справедливо замечает: «Рассмотрение пословиц и поговорок Кантемира необходимо должно учитывать вопросы интернационализации фразеологического фонда. Безусловно, значительная их часть – исконно русские. Но в их число неосновательно зачислены библеизмы и цитаты из римских классиков»¹⁹.

174

Уроки пословиц особенно наглядны и хорошо запоминаются. Пословица – по сути – словесная (усечённая) эмблема; при желании её легко развернуть в полновесную трёхчастную. Приведём несколько примеров:

Кто всех бить нахалится, часто живет битый;

Коли правдой все идти, таскаться с сумою;

По воде тогда мои вотще пишут вилы;

Дрова метая в огонь,
Пожар гасить трудно;

Глупо лепит он горох о стену;

Исправит горбатых могила...

Где счастье людей растет на слабой соломе...

Изолирующая фрагментация свойственна человеческому мышлению. Готовые формулы, пословицы – тоже своего рода инструменты автоматизации. Стратегия изолирующего чтения направлена на извлечение из текстов обособленных «мудростей» с целью дальнейшей вставки этих «драгоценных камней» в новую оправу, в новый контекст, где они, в свою очередь, могут подвергаться дальнейшим комбинаторным преобразованиям.

Кто учит

В эмблемах учит человека весь мир. В сатирах происходит то же самое. Принцип сравнения, уподобления и расподобления, аналогии между

миром природы и человеком – базовый принцип этих уроков. Особенно легко демонстрирует это Кантемир на представителях фауны. Можно составить богатый учебник нравов по бестиарным урокам сатир.

Бестиарные учителя

Сравнение, аналогия

Приведём несколько уроков, которые легко представить в виде эмблем.

Конь – безумный юноша

Но о ком я говорю, не та его сила
В бой тянет; с ума сошед, голу славу ищет
Бесплодно, и без узды конь ретивый рыщет...(5)

Мышка в когтях у кошки (глупый влюбленный старик)

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

Рыба, попавшая на уд, – опасность мира (опасность вкусной наживки):

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

Subscriptio: «Хлебом сытным мертвят. Хлебом, который питает животных, смерть приключают. Известно есть, что на удицу рыбаки иногда хлеб или тесто кладут, которым обманутые рыбы живота лишаются».

От рыбы в фонд готового слова переходит аксессуар – предмет, с помощью которого рыбу губят, *уда*. Удить можно и человека:

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

Subscriptio: «Чистую удачливо удит и проч... Силван подпадает к исполнению похоти своей жену своего соседа».

Стрекоза и муравей

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

ней никто не вспомнит).

Муравей:

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

Subscriptio: «Малый в лето муравей. Подражание следующих Горациевых стихов:

Parvula (nam exemplo est) magni formica laboris
Ore trahit, quodcunque patet, atque addit acervo,
Quem struit, haud ignara ac non incauta futuri;
Quae simul inversum contristat Aquarius annum,
Non usquam properit, et illis utitur ante
Quaesitis sapiens.

(Книги I, сат. I, ст. 33 и следующие)

[Маленький муравей, он всегда пример большого трудолюбия, тащит ртом все, что может, и прибавляет к своей куче. Он складывает ее, очень хорошо зная будущее и заботясь о нем. Как только Водолей помрачит завершившийся год, муравей не ползет дальше никуда и мудро пользуется тем, что накопил заранее]»

176

Призыв учиться трудолюбию у муравья – любимый эмблематический топос.

Муравей у Кантемира даёт очень положительный пример: он просто квинтэссенция всех добрых нравов и кладезь эмблематических сюжетов: он *малый*, он тащит *зерно за зерном*, то есть неспешно, постепенно; он наполняет *свой* амбар, при этом *потеет*, *томится* (эти глаголы неожиданно сближают его с тем, кто выбрал трудный путь сочинительства в 1-й сатире); в зиму он будет в своём малом углу тайно себя веселить тем, что накопил потом и трудом.

Но в то же время у Кантемира находим и материал для создания эмблемы об антипode муравья – *трекозе*. Кантемир первый переводчик анакреонтической оды «К цикаде», которой в русской поэзии суждена долгая жизнь:

Трекоза, тя ублажаем,
Что ты, на древах вершинке
Испив росы малы капли,
Как король, поешь до полна.
Твое бо все, что ни видишь
В окружных полях, и все, что
Года времена приносят.
Ты же, пахарей приятель,
Никому вредна бывая;
Ты же честен человекам
Весны предвещатель сладкой;
Любят тебя и все музы,

Муравьи и пчелы.
Эмблема Николая
Ройснера («Emblemata».
1581. II, N 29). Inscriptio
гласит: «Labor omnia vincit»
(«Труд побеждает всё»).



И сам Фебус тебя любит,
Что звонкий тебе дал голос;
И не вредит тебе старость.
Мудрая земли отродок,
Песнолюбка! беспечальна,
Легкоплотна и самим чуть
Богам во всем не подобна.

177

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

В русской поэзии цикада превратится в кузнечика (у М.В.Ломоносова Г.Р.Державина, Н.А.Львова, Н.И.Гнедича) и станет эмблемой беззаботного поэта, любимца муз и Аполлона. Кантемир единственный, кто даст цикаде имя *трекоза* и женский род (хотя грамматически согласования «песнолюбка... поёшь, как король», «мудрая...отродок» проблематичны).

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

Собака и кус мяса

...и ища степени
Пышны и сокровища за пустые тени,

Как пес басенный кусок с зуб опустил мяса? (6)

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

Галка

(как обозначение автора, компилирующего свои сочинения из чужих трудов):

И, чужих обнажена красных перьев, галка... (2)

Subscriptio: «В одной Езоповой притче читаем, что галка, укравши от разных цветных птиц перья, ими украсилася, но как скоро сии уведали воровство, напали на нее, и всяка свои перья отобрав; бедная галка осталася гола и в насмешку всех зрителей. Таков дворянин без добродетелей, в котором имя славное есть чужая украса».

Жаба

(раздувающейся жабе уподобляется память нового дворянина, измышляющего себе славных предков):

Ложных предков все дела исчислять не слаба
Его память; дуется, пока треснет, жаба...(5).

Subscriptio: «Дуется, пока треснет, жаба. В Езоповых притчах читаем, что малая жаба, увидев быка, прибежала к матери своей, крича, что видела превеликого зверя. Старая жаба спросила у дочери, будет ли тот зверь в ея величину? Дочь ответствовав, что гораздо он больше, мать начала дуться, чтоб прийти в его меру, по тех пор, пока, лишно надувался, треснула. Так мещанин, желая соравниться вельможе, лишние, не по своим силам иждивения чинит, пока разорится».

Раздувающаяся жаба и раздувающийся пузырь для обозначения умеренных претензий рвущегося в новую знать человека – вот очередной пример эмблематической синонимии в сатирах.

Один урок – разные звери

Нижеследующий пассаж может дать сразу несколько синонимичных эмблем с inscriptio «Сила родительского примера» или «Подражание»:

Пример наставления всякого сильняе:

Собака плавает с куском мяса в пасти и видит его отражение в воде. Эмблема Николая Ройснера. («Emblemata». 1581. II, N 23). Inscriptio гласит: «Incerta pro certis amplecti stultum» («Глупо хватать ненадежное вместо надежного»).



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

179

Один зверь – разные уроки

А бывают – наоборот – случаи семантической напряжённости: когда один зверь применяется к разным ситуациям, активизируя разные свои свойства.

Рак

Как пример подражания

(в этом случае он синонимичен вышеприведённой эмблеме о силе примера):

И с каким лицом журить сына ты посмеешь,
 Когда своим наставлять его не умеешь
 Примером? когда в тебе видит повсечасно,
 Что винишь, и ищет он, что хвалишь, напрасно?
 Если молодому мать раку обличает
 Кривой ход: «Прямо сама пойдя, – отвечает, –
 Я за тобой поплыву и подражать стану» (7)

Subscriptio: «Если молодому мать раку. Буде я худо живу, погружаясь в злонравиях, и за те самые журю сына, или ему добродетелей советую держаться, он отвечать может то, что в баснях Езоповых молодой рак отвечает своей матери, которая его обличала, что не умеет плавать прямо вперед, но идет всегда задом: Пойди сама прямо, я буду тебе подражать. – Живи ты сам благонравно, и тогда и я буду жить по тому же».

Рак

Как знак жадности, глупого предпочтения большого малому:

И прячет он и копит денежные тучи,
Думая, что из большой приятно брать кучи.
Но если из малой я своей получаю
Сколько нужно, для чего большую, не знаю,
Предпочитает? Тому подобен, мне мнится,
Хрисипп, кто за чашею одною тащится
Воды на пространную реку, хотя может
В ручейке чисту достать. Что ему поможет
Излишность, когда рака, берег под ногами
Подмывает, с ними и его покроем струями... (3)

Subscriptio: «Тому подобен, мне мнится. Скупого сатирик приуподобляет человеку, который, имея нужду в одной чаше воды и могучи оную в ручейке достать, однако ж тащится на большую реку и не рассуждает, что, пока в ней воду черпает, может берег под ним подорваться и потонуть в той большой реке, чего нельзя опасаться, черпая в ручейке. Ежели из малого богатства можешь получать нужное на твое содержание, зачем предавать себя бедствиям, ища больших сокровищ».

180

Режим литоты

А.Е. Махов, говоря о поэтике эмблемы, вводит понятие «режима литоты», когда сравнение с низким предметом или животным «тянет вниз» сравниваемый предмет и превращает героизм в прозаизм²⁰.

В сатирах найдётся достаточно примеров снижающих и прозаизирующих сравнений, иллюстрирующих этот режим.

Потомок древнего рода – свинья:

Над всем же тому, кто род с древнего начала
Ведет, зависть, как свинье – узда, не пристала... (2)

Представитель новой знати – и мухи:

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

Весь пассаж вроде бы построен как пример неусыпной работы Климта, стремящегося к своей цели. Вроде бы надо видеть в нём положительный пример; но вот поклоны мухам этому совершенно не способствуют.

Пётр – и «скот стадный»

Это совсем странный пример, совершенно неожиданный у Кантемира, ни разу не сказавшего ни одного иронического или двусмысленного слова о Петре. В 1730 он начал писать героическую поэму «Петрида», прославляющую Петра. Написана только одна песнь, где речь идёт о смерти

монарха. По общему мнению, поэма не удалась. О том, почему поэма осталась незаконченно есть разные точки зрения²¹, но нам представляется, что секрет лежит в области поэтики. Кантемир не раз писал, что хвалить (даже и обожаемого монарха; и особенно его) – «не наших плеч бремя»; «сатиру лишь писать нам сродно: / В другом неудачливы...»; и «Петрида» лишний раз это доказала. Поэма кончается тем, что приведённая из ада чудовищная Странгурио (олицетворение болезни, от которой скончался Пётр, тоже способное дать эмблему), по велению архангела Михаила, бросается на Петра:

Сверже с себя вредные оковы, ей тесны,
Радуетя и грозит; яко же лев жадный,
Когда агнца усмотрит, бедный сей скот стадный
Трепещет весь, той же, лют, нань ся устремляет,
Веселяся добычи, с гневом нападает,
Безгласного терзая и углубив грубы
Когти в нем, злохищные насыщает зубы, –
Так Странгурио, прияв власть, в вред нам ей данну,
Устремися на Петра и, видя прерванну
Неволю свою, гордо смеет обладати
Тем, ему же скипетр всего мира можно б дати.

Странгурио уподобляется сильному льву, веселящемуся при виде добычи. Но добыча-то – Пётр! Сильный, великий, могущественный монарх уподоблен «бедному скоту стадному»! И львиноподобное (к тому же явившееся из ада) чудовище побеждает того, кому «скипетр всего мира можно б дати». Перед нами явный пример включения режима автоматизации, инерции: если терзающий победитель уподоблен льву – то инерция требует, чтобы терзаемый побеждённый был уподоблен слабому животному; причём инерция требует и расширения, подробностей при создании словесной картины. Если бы Кантемир ограничился словом «агнец» для описания терзаемого Петра – это было бы ещё можно как-то достойно интерпретировать; но он продолжил описание – и окончательно снизил образ Петра. Особенно обиден здесь эпитет «стадный», напроочь убивающий все эпидейктические достижения риториков, создававших петровский панегирический канон; в частности – Феофана, чья главная идея состоит в доказательстве уникальности Петра. А тут вдруг верный сподвижник Феофана в героической поэме именуется уникального Петра «скотом стадным»! На наш взгляд, именно этот досадный (и на первый взгляд мелкий) просчёт и стал одной из причин того, что Кантемир так и не решился вновь взяться за поэму. Решить бестиарную задачу оказалось сложно. Феофану тоже случалось попадать в такие бестиарные ловушки – но ему удавалось найти выход²².

Синекдоха

Это любимейшая фигура Кантемира. Случаи замещения всего человека одной частью тела (ухо, язык, рука) в сатирах многочисленны; часто весь сатирический образ построен на основе какой-то одной детали.

Ухо:

Тогда же он чаёт,
Что весь – ухо, языка во рту не имеешь... (3)

«Человек – ухо» – чем не персонаж из фильма ужасов?

Узда

Мотив взнуздывания, как и визуальный образ узды весьма важное место занимают в эмблематике и изобразительном искусстве эпохи. У Кантемира в узде бывают конь, юность, язык, похоти – поле для игры уровнями RES/VERBA открывается просторное.

Подведём итоги. Мы бросили очень беглый взгляд на сатиры Кантемира с целью раскрыть их связь с эмблематикой. Способ прочтения сатир А.Д. Кантемира с позиции изучения их эмблематического слоя может быть полезен, во-первых, как новый взгляд на поэтику Кантемира; во-вторых, как богатый материал для изучения рецепции западноевропейской эмблематической традиции в русской литературе.

¹ Теоретической базой данной статьи послужила монография А.Е. Махова «Эмблематика. Макрокосмос» (М., 2014) и, в частности, её вступительная статья «Феномен эмблемы (подступы к пониманию)». По сути настоящая работа является стремлением показать, как западные эмблемы находили отражение в русском словесном тексте. Причём там, где никому до сих пор не приходило в голову искать эмблематического дискурса, – в сатирах А.Д. Кантемира.

² Морозов А.А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // XVIII век. Вып. 9. Л., 1974. С. 184-226.

³ Прокопович Феофан. Сочинения /Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961.

⁴ О соотношении словесного и визуального в эмблематике, о связи эмблем с эпиграммой см. Махов А.Е. Указ. соч. С. 10.

⁵ Цит. по Махов А.Е. Указ соч. С. 24.

⁶ Сочинения Кантемира цит. по: Кантемир А.Д. Собрание стихотворений/ Вступит. ст. Ф. Я. Приймы; Подгот. текста и примеч. З. И. Гершковича. 2-е изд. Л.: Сов. писатель, 1956. (Б-ка поэта). После цитаты указывается номер сатиры. Все выделения в тексте сделаны нами – О.Д.

⁷ Толстой граф Д. Предисловие к его изданию «Русские классики». (СПб, 1836 г., тетрадь I, стр. 1-13)

⁸ Цит. по: Махов А.Е. Фигуры // Европейская поэтика от античности до Эпохи просвещения: Энциклопедический путеводитель. М., 2010. С. 448.

⁹ Этот термин мы обосновали в книге Довгий О.Л. «И Кантемир, и Феофан...». Saarbrücken, 2015.

¹⁰ Мы наметили общий плана тезаурусного описания мира в сатирах (правда, мы шли от микрокосма к макрокосму) в книге: Довгий О.Л. «Развернуть старика»...

- ¹¹ Махов А.Е. Указ. соч. С. 195.
- ¹² См.: Махов А.Е. Указ соч. С. 166.
- ¹³ Довгий О., Махов А. Двенадцать зеркал Пушкина. М., 1999. С. 25.
- ¹⁴ Пумпянский Л.В. Кантемир//История русской литературы: В 10 т./ АН СССР. Т. III: Литература XVIII века. Ч. 1. 1941. - М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941—1956. с. 199
- ¹⁵ Пумпянский Л.В. Указ. соч. С. 192.
- ¹⁶ Александренко В.Н. К биографии князя А.Д. Кантемира. Варшава, 1896. Электронный ресурс: http://az.lib.ru/a/aleksandrenko_w_n/text_1896_kantemir_oldorfo.shtml; код доступа: свободный
- ¹⁷ Цит. по: Махов А.Е. Указ. соч. С. 85.
- ¹⁸ Цит. по: Махов А.Е. Указ. соч. С. 84.
- ¹⁹ Николаев С.И. Трудный Кантемир (стилистическая структура и критика текста)//XVIII век. Сб. 19. СПб., 1995. С. 10.
- ²⁰ Махов А.Е. Указ. соч. С. 108.
- ²¹ Пумпянский Л.В. Пумпянский Л. В. Очерки по литературе первой половины XVIII века: I. Кантемир и итальянская культура // XVIII век: Сб. ст. и материалов. М.; Л., 1935. С. 83—102.
Источник: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/italy/pilschikov-petrarka-v-rossii.htm>
- ²² Довгий О.Л. Пётр – победитель зверей и стихий// Бестиарий и стихии: Сб. статей. М., 2013. С. 6-19

Н.В. Гоголь: претворение эмблемы

Говоря об эпохе барокко в истории немецкой литературы, А.В. Михайлов блистательно продемонстрировал в свое время пути перехода эмблематики в словесный текст, растворения в нем, возникновения особого типа эмблематического мышления, или «со-мышления вместе с эмблемой», какое наблюдается, например, у Андреаса Грифиуса или Гофмана фон Гофмансвальдау¹. И хотя речь у А.В. Михайлова шла о немецких поэтах XVII века, многие из выдвинутых им положений и наблюдений над барочной риторикой кажутся словно сказанными о Гоголе.

184

На самом деле, на эмблематичность художественных образов Гоголя обратили внимание достаточно рано. П. Кулиш, первый его биограф, так описывал детские впечатления Гоголя, претворившиеся затем в образы: «...судьба назначила ему увидеть свет в стране, по замечанию Линнея, самой разнообразной естественными произведениями, и посреди племени, одаренного всеми видоизменениями чувств <...> – посреди племени, у которого песня звенит, вся от начала до конца, богатыми рифмами <...> и каждым почти словом питает воображение. Небо сияет в ней месяцем и звездами над двором “красной дівчины”; роза плывет по воде, эмблематически выражая потерю цветущей молодости...»².

Андрей Белый, один из тех, кто в начале XX века коренным образом изменили оптику видения Гоголя, предложив трактовать его не как реалиста-натуралиста, но символиста высшей пробы³, на первый план в этой новой герменевтике Гоголя выдвинул именно особое эмблематическое мышление: «...сюжеты Гоголя как кентавры, они двунатурны; одна натура в обычно понимаемом смысле, другая – натура сознания: не знаешь, где собственно происходит действие, в показном ли пространстве, в голове ли Гоголя...»⁴. Именно подобное отношение позволило Белому интерпретировать, например, сюжет первого гоголевского цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» («быт казацко-крестьянского коллектива» XV и XVI столетий) как «эмблему тьмы до них лежащих веков», «единственную “вселенную” рода, хранимую круговую порукой; вне ее – ничего нет»⁵, а постоянное сворачивание с пути Чичикова в первом томе «Мертвых душ», «боковой ход» его тройки и «недолжные повороты на пути к Ноздреву, Коробочке» и проч. – как эмблему (эмблемы) кривого пути героя⁶.

Впрочем, тот же Белый – надо отдать ему должное – сразу же положил и некий предел сугубо эмблематическому прочтению гоголевских текстов, сославшись на его статью «Последний день Помпеи», где Микеланджело, у которого «*пластика погибала*» и тела становились эмблемами страсти», Гоголь противопоставил пластику тел Брюллова с той разработкой «деталей, которой нет и у Рафаэля». И о таком же внимании к натуральной детали Гоголь, указывал Белый, напишет позже и в связи с

А. Ивановым («в... Понтийских болотах... , изучил всякий камушек и древесный листок»)⁷.

В примыкавшей к символистской интерпретации Гоголя книге С.К. Шамбинаго «Трилогия романтизма» символизм и эмблематизм поэтического мышления писателя, скрывающийся за внешним, формальным реализмом, был сопоставлен с живописной манерой Ф. Гойи, называвшим «своим третьим учителем натуру», и – более широко – эмблематическим мышлением католицизма⁸. Сославшись на слова Гоголя «кошмары <...> давили мою собственную душу: что было в душе, то из нее вышло», Шамбинаго, так же, как это до него делал В. Розанов⁹, а уже позже стал делать Ермаков¹⁰, усмотрел символическую зеркальность в гоголевских текстах – эмблему, в «которой отражался он сам («Вот – мост, по которому прямой переход к предшественнику Гоголя в символической живописи – к Гойе»¹¹).

Подобная установка позволила Шамбинаго увидеть в «роскошной рамке», которую Гоголь любил давать самым страшным своим образам, – чувство страха (перед чертом), а в «романтических аксессуарах» описаний – «ужасный символ» «постоянного конфликта идеального с реальным», объединяющего Гоголя и с Гойей, и с Сервантесом¹².

Приблизительно в те же годы Василий Розанов, ранее уже писавший об автобиографической «подкладке» гоголевских текстов, увидит в них уже не только (и не столько) эмблему души самого Гоголя, сколько – состояния Церкви в России. Так, в последней главе книги «Темный Лик. Метафизика христианства» (1910) Розанов, используя в качестве эмблемы текст гоголевского «Вия», излагает свое сновидение о сути истинного христианства, которое одно способно видеть Лик Божий. Ночное чтение псалтыри по покойнице в пустой церкви Хомой Брутом, так и не смогшем переломить силу дьявола, будет истолковано Розановым как знак кризиса церкви. Одновременно Розанов, которым «истинный Лик Господень» мыслился как воплощение Красоты Небесной, включающей в себя и земную любовь Астарты-Луны, истолковывал повесть и как «сгущенное до эмблематики» изложение идеи Красоты. Современная Церковь видела только аскетический «Темный Лик», подобно тому, как Хома Брут не смог разглядеть любовь прекрасной панночки за мерзкими приставлениями старухи-ведьмы¹³.

О символизме и эмблематизме гоголевского художественного мышления – мышления, при котором самые обычные вещи и явления становились символами с высоким значением, вновь заговорили начиная приблизительно с 1950-х гг. одновременно с открытием Гоголя как барочного писателя¹⁴. Именно в это время гоголевский стиль с его сочетанием многословия и чувствительности, который в особенности при жизни Гоголя нередко интерпретировался как авторский недостаток и не слишком хорошее знание русского языка, был воспринят как наследие орнаментально-стилизаторской переизбыточности барочных форм. А вертепная, карнавальная традиция, ошутимая и в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», и в драмах Гоголя, и даже отчасти в «Мертвых душах», осмыслены как следы украинского «низового» барокко, сыгравшего большую роль в формировании его художественного языка¹⁵. К наследию барокко стало возводиться и характерное для Гоголя соединение чувственного описания материального мира с идеями тщеты всего земного, причудливой образности – с рационализмом и назидательностью, придающее эмблематичный

характер его прозе¹⁶.

В настоящее время наш читательский и критический взгляд, кажется, уже в достаточной степени натренирован на вычитывание эмблематики¹⁷ как в каждом отдельном произведении Гоголя, так и в эпизодах, мотивах, образах его творений, – в нахождении *словесно-зрительных жестов* (здесь мы вынуждены вновь вспомнить размышления А.В. Михайлова), случаях *со-мышления вместе с эмблемой*. Так что разговор об эмблеме у Гоголя потребовал бы на самом деле пространство не одной статьи, и не нескольких, но книги или даже нескольких книг. А потому в пределах данной статьи мы попытаемся лишь выделить различные уровни и пути претворения Гоголем эмблемы в словесный текст и показать далее – на одном или двух примерах (*exemplarisch*, как говорят наши немецкие коллеги) – сам механизм ее функционирования. Речь таким образом пойдет 1) о том, что с некоторой долей условности мы могли бы назвать *герменевтической эмблематикой*, предполагающей сотворчество критика-читателя – случаи, уже отчасти упомянутые выше, когда описанная Гоголем эмпирическая действительность («вещь в ее чистом виде, взятая до ее объяснения и осмысления»¹⁸), позволяет эмблематическое истолкование, которое самим Гоголем, возможно и не предполагалось. 2) Второй интересующий нас случай – *со-мышление вместе с эмблемой*, когда эмблематический смысл отчетливо придется автором произведению либо в финале (в качестве аналога здесь можно было бы вспомнить о *пуанте* в новеллистическом жанре), либо в созданном уже *a posteriori* новом тексте, преобразующем предшествующий в род параболы (наиболее разительные тому примеры – «Развязка Ревизора» или же «Выбранные места из переписки с друзьями», задуманные как «новая душеполезная книга», призванная подготовить читателя к восприятию второго тома «Мертвых душ», над которым Гоголь в это время уже работал¹⁹). 3) И, наконец, третий случай – жанрово наиболее «чистый» – собственно эмблема, образцы которой, хотя и немногочисленные, мы находим уже не у Гоголя-писателя, но Гоголя-художника. В остальном мы сознательно оставляем за пределами рассмотрения многочисленные у Гоголя случаи цитирования эмблем в словесном тексте (как, например, метафоры челна, странника, сравнение Чичикова себя с «баркой какой-нибудь среди свирепых волн»²⁰), а также анализ отдельно взятых слов в качестве значимых остатков эмблемы²¹ (последнее потребовало бы метод комментированного чтения, в пределах данной работы невозможный).

Эмблема как вопрос герменевтики

Сюжет 1. Эмблема конфессиональной двойственности

Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы, на широкие луга, на зеленые леса! Горы те, не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина и под ними и над ними высокое небо. Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бороною, и над волосами высокое небо. Те луга, не луга: то зеленый пояс, перепоясавший посередине круглое небо²².

В «Страшной мести», откуда взята приведенная цитата, волшебный Днепр, отражающий в себе небо, звезды и месяц, луга и деревья, которые превращаются в его лоне в страшного лесного деда, соположимого со страшным колдуном, становится той границей, которая отделяет мир внешний героев повести от мира внутреннего. По сути, «водное зеркало» здесь – та грань, что отделяет эмпирический, доступный непосредственному восприятию мир, от мира фантастического, волшебного, не событийного, но *бытийного*. Соответственно и весь текст (как, собственно, и другие тексты «Вечеров») прочитывается на двух уровнях: внешнем и внутреннем, причем именно последний становится ареной неприкрытой борьбы Добра со Злом. Во внешнем мире отец Катерины – предатель казачьей общины. В мире «втором», внутреннем, он – страшный колдун, само воплощение Зла.

Вообще же символично-эмблематическое мышление Гоголя и в «Страшной мести», и в других повестях, во многом подпитывалось особенностью той украинской культуры, на которой он возрос, – ее конфессиональной двойственностью, ориентацией одновременно на католичество и на православие, что в историческом плане нашло выражение в явлении униатства на Украине²³. Тема противопоставления католичества и православия, веры истинной и веры ложной, сил добра и зла (с очевидностью она будет заявлена Гоголем в «Тарасе Бульбе») разворачивается в повести одновременно в историко-реальном и символическом планах. Так, на уровне эмпирически воспринимаемого исторического сюжета православному казаку Даниле противостоит отец Катерины, враг Христовой церкви (ср.: «Сидит он за тайное предательство, за сговоры с врагами православной русской земли продать католикам украинский народ и выжечь христианские церкви»²⁴). На уровне символическом отрешившийся от народа (рода) отец Катерины осмысливается как дьявол («Антихрист проклятой»), что связано с традиционным представлением о гордыне и отречении как сущности отрешившегося от Бога дьявола. Сам конфликт Данилы с отцом Катерины также выстраивается в нескольких парадигмах. С одной стороны, это конфликт отцов и детей, в котором, согласно символике народного мышления, проявляется раскол в народе²⁵. С другой стороны, конфликт этот может быть осмыслен как конфликт человека с дьяволом, что в литературной традиции устойчиво означает расщепленность человеческой личности. С этим двойным расколом – и в народе, и в душе человека – связано, кажется, и сожаление Данилы о прошедших временах с их внутренним единством народа и утерянной уже им самим крепостью духа («Времена лихие приходят. Ох, помню, помню я годы»²⁶).

При этом активно переживаемая оппозиция *православие – католичество* проливает дополнительный свет и на сюжет повести. Тот факт, что отец Катерины продал свою веру и принял католическую, отрешенную, согласно точке зрения православного, от «начала истинной любви»²⁷, проясняет некоторые особенности обрисовки Гоголем действий колдуна. Так, идея забвения начал истинной любви материализуется Гоголем в беспримерной жестокости отца, убившего дочь, а «болезнь личности» (по выражению С.П. Шевырева), заразившая католичество, – в гордыне колдуна, стремившегося не дать продолжения своему роду, что символически воплощено в мотиве убийства последнего его представителя – маленького Ивана.

Одной из черт эмблематического типа сознания является стремление

объяснить сущность события его происхождением. Историю Данилы, Катерины и ее отца Гоголь опрокидывает вглубь веков, дав предысторию происходивших в повести событий в распре Ивана и Петро. Но и эта история, в свою очередь, прочитывается на нескольких уровнях. Наиболее глубокий ее пласт – космогонический, восходящий к ветхозаветной истории Авеля и Каина. По своим последствиям грех Петро оказывается сопоставимым и с прародительским грехом, ибо так же как в истории человечества следствием прародительского греха стала власть дьявола, которой должен быть положен на Страшном суде предел, так же результатом греха Петро оказалась власть колдуна, ограниченная, впрочем, божеским правосудием (страшной мстью)²⁸. Древний грех Петро отражается на судьбе всех его потомков. Но одновременно он осмысливается Гоголем и более широко, распространяясь на судьбы всего человечества. Так возникает тема землетрясения, от которого люди страдают «по всему миру», «от одного конца до другого». Так возникает и тема закарпатских и галицких украинцев, потерявших в результате раздоров удельных князей свою национальную и религиозную свободу²⁹, переводящая братоубийственную распрю Ивана и Петро еще и в мифоисторический план.

Одновременно грех Петро несет в себе еще и зародыш иной схизмы – того «нравственного братоубийства», которое совершил западный раскол по отношению к восточной церкви³⁰. Как писал один из апологетов православия: «... римская церковь ввела в жизнь западных христиан те разрушительные начала, которые колебали христианство в самих его основаниях и, угрожая пагубой человечеству, многократно потрясли и престолы царей <...> и весь порядок жизни общественной и семейной»³¹.

Сюжет 2: Эмблема садового лабиринта

Начиная со Средних веков и далее, в эпоху Ренессанса и, в особенности, барокко сады нередко ассоциировались с историей Христовых страстей. Слова английского поэта-метафизика Генри Вогана (Vaughan) «Я шел сквозь сад, и мне были видимы следы (ideas) Его агонии»³² стали девизом этого типа мышления. Контраст между жизнью Адама в райском саду до грехопадения и страданиями Спасителя на Голгофе стал предметом бесчисленных описаний, при том что райский сад подспудно и от противного сопрягался с Голгофой. Один из примеров тому мы находим, в частности, в «Мыслях» Б. Паскаля:

Иисус в саду, но не удовольствий, как ветхий Адам, который себя там потерял <...> но в саду терзаний, где он спас себя и весь род людской³³.

На эмблемах XVII-XVIII вв. нередко части обычного сада трактовались как метафорические символы страстного пути: так, можно было увидеть изображения холма, из которого «произрастали» три креста, а на клумбе, вместо цветов – инструменты пытки³⁴. Тем самым сад-парк представлял как место странничества. Наряду с частями парка, предназначенными для спокойного созерцания, существовали и иные, символизировавшие именно «путь».

Прогуливаясь по аллеям, скажи: Господи, выведи меня прямой и правильной дорогой и покажи Твое царство. Видя

прекрасные ухоженные дорожки, до какой степени они уложены и убиты, помысли: когда и я смогу очистить свое сердце и вырвать оттуда все нечистоты?

– писал автор XVII в.³⁵ Наиболее адекватной символической реализацией данного представления стал лабиринт – сад в саду, схематическое изображение парка внутри ограды, древний и необычайно сложный символ, который, помимо сада, часто использовался также и в соборах (так, в Амьене, Реймсе, Шартре лабиринт был выложен из камня на полу центральной части соборов, и верующие, пройдя на коленях по лабиринту и достигнув наконец его центра, символизировавшего Иерусалим, могли совершить своеобразное паломничество или искупить грехи, не выходя за стены храма).

При этом если сад рассматривается как микрокосм, сокращенная модель вселенной, то лабиринт скорее был призван служить символом бродящих в нем душ. Так, например, на одном из изображений, помещенных в книгу «*Pia desideria*» («Жертва угодная», 1675), сочинение одного из основателей пиетизма Ф.Я. Шпенера, изображалась душа в одежде паломника, поднимающая «продраться» через лабиринт кипарисов. Сложность задачи подчеркивалась изображенной здесь так называемой «нитью Ариадны», которая связывала душу паломника со стоящим на холме Христом. А на заднем плане изображался корабль, символизировавший странствие души по мировому океану. Лабиринт представал тем самым как место, где всякое прохождение превращается в испытание. Хитрость и вместе с тем символическая насыщенность садового лабиринта заключалась в том, что составившие его кустарники образовывали иерархию «правильных» и «неправильных» тропок: «правильные» должны были привести, как и в соборах, к *Иерусалиму*, то есть вывести паломника на правильный путь. Остальные же тропинки, ведущие в никуда, сравнивались с пропастями и тупиками, неизбежно встречающимися на жизненном пути человека³⁶.

В исследовательской литературе уже не раз обращалось внимание на эстетическую и концептуальную значимость запущенного плюшкинского сада как в контексте «Мертвых душ», так и – шире – всего творчества Гоголя³⁷. Отмечалось, что в описании сада Плюшкина проявилось понимание Гоголем категории живописного, усвоенного им у английских эстетиков XVIII в., и, в частности, у Ювдейла Прайса (ср. «Эссе о живописном по сравнению с величественным и прекрасным», 1794, где Прайс в определение *живописного* ввел представление о резких изменениях – в отличие от постепенного изменения, свойственного прекрасному, – запущенности и запутанности, так хорошо передаваемым английским *intricacy*). И что эстетическая категория живописного стала у Гоголя еще и композиционным принципом, определившим как архитекtonику «Арабесок», так и замысел «Мертвых душ». Вместе с тем категория живописного становится у Гоголя также и этическим принципом: плутание, бесконечное запутанное кружение Чичикова по российскому захолустью – это не только основа композиции романа, но это еще и путь, который должен пройти герой для осознания и осуществления некоей, ему еще неизвестной, высшей цели. Тезис, на котором Гоголь особенно настаивает в «Выбранных местах из переписки с друзьями»:

Позабыли все, что пути и дороги к этому *светлому* бу-

душему сокрыты именно в этом *темном и запутанном* настоящем, которого никто не хочет узнавать...»³⁸.

Ср. в первом томе «Мертвых душ»:

Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги!» (VI, 210).

Тем самым сад Плюшкина, выступая в контексте поэмы «Мертвые души» как иероглиф одновременно композиции поэмы и пути, который суждено пройти Чичикову, в более широком контексте становится эмблемой «идеального построения» всякого произведения и иероглифом пути, по которому вообще идет человечество. И, заметим, не случайно именно Плюшкину было намечено Гоголем «добраться» до третьего – искупительного – тома «Мертвых душ»³⁹.

Описание запущенного сада Плюшкина в прозе Гоголя – пример яркий, но отнюдь не единственный. Параллель ему мы находим, в частности, в описании сада сотника в «Вие»:

190

Этот сад, по обыкновению, был страшно запущен и стало быть чрезвычайно способствовал всякому тайному предприятю. Выключая только одной дорожки, протоптанной по хозяйственной надобности, все прочее было скрыто разросшимися вишнями, бузиною, лопухом, просунувшим на самый верх свои высокие стебли с цепкими розовыми шишками. Хмель покрывал, как будто сетью, вершину всего этого пестрого собрания деревьев и кустарников (II, 213).

Именно через этот сад, как известно, и собирался бежать Хома Брут – бегство, которое в итоге задается как путь его гибели. Не случайным в этом контексте представляется и мотив ползучих растений, выполняющих, с одной стороны, роль связующего и «живописующего» звена, но вместе с тем традиционно символизирующих в лабиринте пленение и стигматизацию Христа (последнее, в свою очередь, восходит к словам из Евангелия от Иоанна, 15:1-8). Само же плутание по саду предстает как эмблема души, пытающейся пройти сквозь жизненный лабиринт (она же – корабль, плывущий по мировому океану).

Сюжет 3. Exegi monumentum

В своем труде «Происхождение немецкой барочной драмы»⁴⁰ Валтер Беньямин, как представляется, очень убедительно раскрыл диалектику ролевой маски мученика в сознании человека эпохи барокко: болезненное переживание своего Я, связанное с осознанием непостоянства жизни, перерастающее в то же время в возвеличивание Я. Мученичество в данном контексте становится своего рода *exegi monumentum* (как и орудие мучений – своего рода скипетром).

Все это проливает дополнительный свет на обрисовку Гоголем в «Мертвых душах» Чичикова, равно как и на возможности его дальнейшей

эволюции в незавершенном (сожженном) втором томе поэмы. Постоянно подчеркиваемое Гоголем желание героя «пострадать», а точнее – представить себя мучеником, в живых красках изобразив «трогательную судьбу несчастного семейства Чичикова, которого, к счастью, у него не было» (VI, 233), прочитывается в таком случае не как лицемерный (фантазийный?) жест героя, но скорее как эмблематическое и барочное в своей основе утверждение через акт мученичества своей личности. Вспомним, как предстает он уже в первой главе поэмы перед читателем:

О себе приезжий, как казалось, избегал много говорить; если же говорил, то какими-то общими местами, с заметною скромностию, и разговор его в таких случаях принимал несколько книжные обороты: что он незначущий червь мира сего и не достоин того, чтобы много о нем заботились, что испытал много на веку своем, претерпел на службе за правду, имел много неприятелей, покушавшихся даже на жизнь его (VI, 13).

Из этих же барочных истоков берет начало и постоянное стремление Чичикова (но также и Автора, о нем повествующего) расшифровать смысл своей жизни – внешне такой никчемной, но, безусловно, свой тайный смысл имеющей. И даже безумное предприятие Чичикова, которое и ложится в основу сюжета поэмы, может в этом контексте рассматриваться как результат автономизации человека, отданного на произвол универсума и потому вынужденного самостоятельно решать свои отношения с миром. Тем самым – в барочной перспективе – скупка мертвых душ может быть истолкована как проявление *творческого духа*: самовольного (и потому, конечно же, парадоксального) решения *вопроса о соотношении греха и благодати*⁴¹.

Эмблема с ключом: случаи со-мышления

Как уже говорилось, наиболее разительный пример эмблемы данного свойства – «Развязка Ревизора», переводящая действие комедии из пространства внешнего (губернский город) в духовный град и преобразующая казалось бы живых, плотики осязуемых персонажей в аллегории (эмблемы) человеческих свойств и пороков⁴². Впрочем, преобразование это, на котором Гоголь настаивал в тексте позднейшем («Развязка» была закончена в 1846 г., т.е. десять лет спустя после создания самой комедии), на самом деле было – если вдуматься – подготовлено уже в самой драме. Подготовлено знаменитой немой сценой, которая переводила действие драмы в живую картину, состоящую из отдельных жестов-эмблем, представленных каждым из заступивших персонажей. И все они вместе, в свою очередь, составляли одну большую эмблему, над расшифровкой которой билось поколение интерпретаторов⁴³.

Немая сцена «Ревизора», которую в жанровом отношении можно рассматривать одновременно и как живую картину, и как эмблему, и как сцену окаменения, явила собой прием, который Гоголь (и об этом как-то нередко забывается) использовал не однажды. Вспомним финал «Сорочинской ярмарки»:

Всё несло. Всё танцовало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушные могилы, толкавшихся между новым, сменяющимся, живым человеком. Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подтанцовывая за веселящимся народом... (I, 135–136).

О том, что сцена эта сама по себе является своего рода эмблемой танца смерти (*danse macabre*), говорилось уже немало⁴⁴. Обратим попутно здесь внимание на то, что и сам танец обладает здесь двойственными, оксюморонными характеристиками, представляя собой застывшее, окаменевшее, но именно благодаря этому вечно движущееся движение (в качестве аналога здесь можно было бы привести знаменитый экфрасис английской романтической поэзии – «Оду к греческой урне» Дж. Китса⁴⁵). Но для нашей темы важнее другое: будучи поставлена в финал повести, сцена по-иному пуантирует ее сюжет, который может быть понят и как развернутая во времени предыстория той картины, которая зрительно-читателю предлагается в финале (прием, который в 1970-е гг. любили грузинские кинематографисты), и как материальное наполнение той метафизической реальности, которая есть танец смерти (в последнем случае экфрасис танца перерастает уже в эмблему). Нужно ли еще добавлять, насколько при подобном прочтении меняется и тональность (определяемая обычно как комическая), и сам смысл повести, превращающейся в подобию *Mahnungsgedicht*.

Еще сложнее организована эмблематическая «подсказка» в другой ранней повести Гоголя – «Ночи перед Рождеством». В самом начале ее мы узнаем, что кузнец Вакула, «богобоязливый человек», который «писал часто образа святых» («и теперь еще можно найти в Т... церкви его евангелиста Луку» – I, 203) создал картину изгнания святым Петром адского духа в день Страшного Суда, а «в то время, когда живописец трудился над этою картиною и писал ее на большой деревянной доске, чорт всеми силами старался мешать ему: толкал невидимо под руку, подымал из горнила в кузнице золу и обсыпал ею картину; но, несмотря на всё, работа была кончена, доска внесена в церковь и вделана в стену притвора, и с той поры чорт поклялся мстить кузнецу» (I, 204).

В финале же повести читателю сообщается, что Вакула вновь «намалевал» в церкви черта в аду, «такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо; а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: *он бачь, яка кака намалевана!* и дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери» (I, 243).

Обратим внимание, что в «Ночи перед Рождеством», как это будет позже и в «Портрете»⁴⁶, запечатленным на картине оказывается не (только) метафизический, но живой черт, способный выскочить из полотна и сначала мстить художнику, а затем нешуточно пугать его дитя. Действие тем самым оказывается заключено между двумя картинами, преобразующими веселую рождественскую историю в эмблематическое утвержде-

ние той власти, что над людьми имеет дух тьмы. В этой связи уместно вспомнить и вероятную подсказку Гоголем А. Иванову во время его работы над картиной «Явление Мессии» мысли о рабстве души страстям и демонам, вследствие чего на картине Иванова появилось изображение падшего Адама⁴⁷.

Просто эмблема: Гоголь-художник

Читая Гоголя, трудно не заметить, насколько письмо его предрасположено к началу живописному, нередко предпочитая приемам собственно вербальным приемы «пиктуральные». Определяя своеобразие гоголевского стиля, Ю.М. Лотман писал: «Гоголь часто, прежде чем описать ту или иную сцену, превратив ее в словесный текст, представляет ее себе как воплощенную театральными или живописными средствами»⁴⁸. И в самом деле, гоголевские тексты буквально пестрят описаниями, которым он же сам придает статус виртуального экфрасиса⁴⁹. Но при этом – и здесь-то и заключен один из гоголевских парадоксов – в отличие от многих писателей своего времени, Гоголь, этот живописец-поэт, как называл его П. Анненков, рисовать на полях рукописей и в записных книжках не любил. Во всяком случае, делал он это значительно реже и с гораздо большей осторожностью, чем, например, Пушкин, Жуковский, Батюшков, Лермонтов, позже Достоевский.

Но и то, что дошло до нас от гоголевского (в основном – графического) наследия, немало удивляет. Многие из рисунков-копий, которые Гоголь любил делать, причем не только в юности, обладают одним примечательным свойством. Все они свидетельствуют об интересе Гоголя не только к тем или иным предметам или объектам, но в первую очередь к *достойности вариации*, разнообразию приемов, которые возможно применять к одному и тому же материалу. Так, Гоголь копирует не один музыкальный инструмент – но множество, так же, как он копирует и множество видов оружия, множество деталей античных колонн, садовых изгородей и проч. (Рис. 1, 2, 3, 4). Эта же особенность Гоголя сказывается и в оригинальных рисунках, сделанных им в «Книге всякой всячины» (самой первой его записной книге). Гоголь словно одержим эмблемой вариативного множества: он рисует две фигуры, *мужскую* и *женскую* (Рис. 5), два моста (Рис. 6), многочисленные фасады зданий: *с колоннами* в классическом стиле (Рис. 7), *двух готических зданий* (Рис. 8), *двух ренессансных зданий* (Рис. 9), *фасад ротонды-беседки* (Рис. 10).

Получается, что и на графику Гоголь переносит свой излюбленный *литературный* прием, наследие риторической эпохи, фигуру мысли, которую мы встречаем в целом ряде его произведений. Фигура эта называется *дистрибуцией* и предполагает всестороннее рассмотрение одной вещи, одного мотива в применении к возможным обстоятельствам⁵⁰.

Всестороннее рассмотрение одной вещи, одного графического мотива мы найдем еще и у зрелого Гоголя, вновь, как когда-то в «Книге всякой всячины», обратившегося к перерисовке на прозрачную кальку семи иллюстраций из книги М. Дидрона «Христианская иконография. История бога» (1843). Это копирование, технике которого, по преданию, обучал Гоголя в Риме художник Александр Иванов, свидетельствовало не столько об интересе Гоголя к самой иконографии Священной истории, сколько к различным возможностям ее эмблематического изображения. Именно

потому из книги Дидрона, в которой представлено более сотни рисунков с миниатюр рукописей Королевской (ныне – Национальной) библиотеки Парижа, Гоголь для копирования выбирает лишь семь, с изображением *нимба, ореола и славы* – в том виде, в каком они существовали в римской и византийской традиции.

В следующей за «Книгой всякой всячины» Записной книге 1831-1834 годов, где находятся рукописи статей и произведений, предназначавшихся Гоголем для цикла «Арабески», достоинство вариации испытывается прежде всего на серии пяти *мужских погрудных портретов* – случай, почти уникальный для Гоголя. Это – появляющиеся после черновой редакции «Невского проспекта», но с текстом повести не смешивающиеся, схожие между собой, но отнюдь не идентичные, два портрета мужчины в верхней одежде с шейным платком, в фас и в полупрофиль (**Рис. 11**, **Рис. 12**), мужчины в расстегнутой рубаше (**Рис. 13**), мужчины в профиль (**Рис. 14**). Единственный портрет, который физиогномически явно отличается от остальных, – инкорпорированный в текст и даже отчасти с ним соотнесенный – мужчины в военном мундире. Впрочем, портретами все эти рисунки можно назвать только с долей условности: определить человека, который на них изображен, весьма затруднительно. У Гоголя мы почти не находим портретов, очевидно отсылающих к прототипу⁵¹. Вряд ли он вообще обладал свойством, которое приписал одному из своих героев – Андрею Ивановичу Тентетникову: «Но иногда, всё позабывши, перо чертило само собой, без ведома хозяина, маленькую головку с тонкими чертами, с быстрым пронзительным взглядом и приподнятой прядью волос, и в изумленьи видел хозяин, как выходил портрет той, с которой портрета не написал бы никакой знаменитый художник» (VII, 25). Сам он не испытывал потребности графически изображать в рукописях ни своих друзей, ни литературных героев (то есть иллюстрировать свои тексты)⁵². Похоже, что в портретной графике Гоголя интересовала возможность передать не характер, не индивидуальность и даже не тип, но скорее идею рода человеческого, воплощенную в фигуре человеческой.

Аналогичным образом можно задаться вопросом, рассматривая графику Гоголя, что представляют собой все эти архитектурные рисунки пером, то тщательно проработанные, то, напротив, напоминающие скорее моторные образы, сходные с явлением автоматической криптографии? Что конкретно они изображают? (**Рис. 15, 16, 17**). И здесь мы подходим к еще одной – в ряду великого множества – загадок Гоголя. Он, который так хорошо знал Рим (да и Италию вообще), который так увлекался архитектурными зарисовками вечного города вместе с Жуковским, рисует не конкретные, легко узнаваемые римские храмы и дворцы, но лишь их «образ», некую архитектурную фантазию, плохо поддающуюся атрибуции, комментируя не столько увиденное им, сколько его внутреннее зрение.

Это свойство Гоголя создавать особый род эмблематической графики становится особенно очевидным в его *гендерных* рисунках, или, если быть точнее, изображении женских фигур. Впрочем, если быть совсем точными, то надо признать, что женские головки и фигурки Гоголь рисовал еще реже, чем мужские, предпочитая изображать женщину *метонимически*: в виде ноги, груди, кринолина, прически, шляпы, а если уж «головки», то непременно бородатой⁵³. Изображения подобного рода можно найти на графических листах Гоголя, представляющих собой род криптограммы, также плохо поддающейся расшифровке, на которой произволь-

но соединяются изображения самых различных предметов, человеческих фигур, зданий (Рис. 18, 19)⁵⁴.

Возникает еще один вопрос, среди множества других: каков генезис подобной карикатурности и деформации в графическом изображении женщин? Когда деталь (часть) – по принципу метонимии – берет на себя функцию целого? На самом деле, прием этот тоже был весьма характерен для литературного письма Гоголя (вспомним, например, знаменитое описание Невского проспекта⁵⁵), и в определенном смысле можно сказать, что именно его он и иллюстрировал графически, пытаясь запечатлеть не ту или иную фигуру, но саму «идею» женщины, а вместе с ней и принцип собственного письма.

Внешняя хаотичность графики Гоголя, сочетание в ней разностильных и разносмысловых элементов, а вместе с тем и ее автономность в отношении к окружающему ее вербальному тексту, – феномен, по-видимому не случайный, но отвечающий принципам хорошо известного стилю барокко жанра эмблемы, или криптограммы. Как разновидность эмблемы можно истолковать рисунок Гоголя из Записной книги 1841-1844 гг. с изображением разговора крестьянки и дьяка (Рис. 22). Рисунок этот – по закону жанра – имеет и свой *subscriptio* – комментирующий изображение текст, который в свою очередь можно истолковать и как пример – на этот раз лексической – *дистрибуции*, вариации одного и того же (словесного) мотива:

Вспомнить о признаю открываю
Признаю открываю у меня
сын родился

В традициях жанра эмблемы выполнены и две сделанные Гоголем обложки к собственным произведениям – к повести «Нос» и поэме «Мертвые души». В первой из них мы вновь обнаруживаем пристрастие Гоголя «к достоинству вариации»: с человеческими носами, один из которых изображен по центру, а другие просматриваются в завитках виньеток, коррелируют два птичьих клюва, держащие цветочную гирляндю в нижней части листа (Рис. 23).

Но особенно примечателен гоголевский набросок для обложки «Мертвых душ», сохранившийся в виде литографии на обложке первого издания поэмы 1842 г. (оригинал утрачен) (Рис. 24). Принадлежит кодифицированному жанру *vanitas*, разновидности философского натюрморта, в котором предметы, символизирующие человеческую деятельность, противопоставлены символам, напоминающим о смерти, рисунок явно использует барочную эмблематику. Реальные предметы оказываются здесь вместе с тем символами высших сущностей. Таковы бричка, избы, колодец, подносы с рыбой, бутылки и бокалы, соотносящиеся, с одной стороны, с фабулой романа, а с другой – являющие собой эмблему ложных ценностей. Вписанные в арабески, обрамляющие название поэмы, черепа и полулежащие скелеты словно воспроизводят внутренности известной Гоголю крипты капуцинов в Церкви Непорочного зачатия на виа Венетто в Риме, где кости монахов не предавались земле, но были выставлены на обозрение и призваны были служить напоминанием о скоротечности земной жизни⁵⁶. То есть были своего рода *memento mori*. Так и две монстру-

озные маски, обрамляющие на рисунке слово «Поэма» (еще одна, более «спокойного» вида маска, расположена в самом низу рисунка) могли одновременно, наравне с музыкальными инструментами, служить символами искусства и вместе с тем читаться как опасная внешность, личина, скрывающая духовно-нравственный облик человека. С позитивной же программой поэмы соотносилось изображение Святого Духа в виде парящего голубка (в центре рисунка, над буквой «э» слова ПОЭМА различимы крылышки, а ниже – крохотный крестик).

Трагедия или ёрничество?

В заключение следует упомянуть еще о двух примечательных рисунках Гоголя, которые могут быть истолкованы как эмблемы лишь будучи помещены в контекст его творческого пути и духовной биографии. Первый – это изображение «кукиша» (руки, сложенной в кулак) в Записной книжке 1834–1838 гг., содержащей заметки по истории древнего мира, западной Европы, а также отдельные библиографические записи (Рис. 25). Что означает эта *дуля*, которая сюжетно не раз обыгрывалась Гоголем, особенно в его ранних произведениях («“Быть же теперь ссоре”, – подумал я, заметив, что пальцы у Фомы Григорьевича так и складывались дать дулю», – читаем мы в предисловии ко второй части «Вечеров на хуторе близ Диканьки»)? Теперь же эта *дуля* возникает из Записной книги, из ее сгиба, словно прокрадываясь в текст литературного письма.

Поразительно корреспондирует с ней другой рисунок, сделанный Гоголем незадолго до смерти на отдельном листе бумаги (Рис. 26). На нем – последние записанные им слова:

Как поступить чтобы
признательно, благодарно и
вечно помнить в сердце моем
полученный урок? И страшная История
Всех событий Евангелие.

А под текстом – открытая книга, из которой выглядывает чей-то профиль, возможно, даже и самого Гоголя. Своего рода метафора рождения писателя из книги или – что, по всей видимости, ближе позднему Гоголю – эмблема поглощения писателя его собственным письмом.

¹ Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 83.

² Николай М. [Кулиш П.А.] Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя. Т. 1. СПб., 1856. С. 9.

³ «Бедные символисты, – писал Белый, – еще доселе упрекает их критика за “голубые звуки”; но найдите мне у Верлена, Рембо, Бодлера образы, которые были бы столь невероятны по своей смелости, как у Гоголя» (Весы. 1909. № 4. С. 70-71; см. также: Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 303–304).

⁴ Белый А. *Мастерство Гоголя*. Исследование. М.; Л., 1934. С. 47.

⁵ Там же.

⁶ Ср.: «Проедешь. . . , так вот тебе *направо*»; «не мог припомнить, два или три *поворота* проехал»; поворотил «на. . . *перекрестную* дорогу. . . , мало помышляя. . . , куда приведет дорога. . . » (Там же. С. 95). Также и «свет», который «осветил *наполовину* домик Коробочки» («видна была. . . *лужа*. . . , на которую прямо ударял. . . свет») мыслится Белым как эмблема света совести, который – уже во втором томе – «озарил половину души» Чичикова после его разговора с Муразовым (Там же. С. 96).

⁷ Там же. С. 150.

⁸ *Шамбинаго С.К.* Трилогия романтизма. (Н.В.Гоголь). М., 1911. С. 30 (см. подробнее главу «Романтизм символический. Гоголь и Гойя»).

⁹ *Розанов В.* Несколько слов о Гоголе // Московские ведомости. 1891. 15 февраля; статья вошла в книгу: «Легенда о Великом инквизиторе» Ф.М.Достоевского. Опыт критического комментария В.Розанова. Спб., 1894; см.: *Розанов В.В.* Мысли о литературе. М., 1989. С.163.

¹⁰ *Ермаков И. Д.* Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. М.; Пг., 1924. С. 10 (см. также: *Ермаков И.Д.* Психоанализ литературы: Пушкин, Гоголь, Достоевский. М., 1999).

¹¹ *Шамбинаго С.К.* Трилогия романтизма. С. 29.

¹² Там же. С. 29-31.

¹³ Ср.: *Розанов В.* Вместо послесловия. Тревожная ночь // Темный Лик. Метафизика христианства. 1910. См. подробнее: *Грачева А.М.* Гоголевский концепт красоты и русский модернизм // Феномен Гоголя. Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. Москва – Санкт-Петербург 5–10 октября 2009 года / Под ред. М. Н. Виротайнен и А. А. Карпова. СПб., 2011. С. 644–656. Об эмблематическом толковании повести «Вий» в эпоху модернизма см. также: *Оклот М.* История, бесконечность и глупость. Искусшение святого Хомы // Там же. С. 179–192.

¹⁴ См. в частности: *Чижевский Д.И.* Неизвестный Гоголь // Новый журнал. Нью-Йорк. 1951. Т. 27. С. 126–158; *Tschizevskij Dmitrij.* Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. I. (Die Romantik). München, 1964. S. 315, 329, 349; *Терц Абрам.* В тени Гоголя // Терц Абрам (Андрей Синявский). Собрание сочинений: В 2 т. Т. II. М., 1992. С. 195–290 (глава «География прозы»); *Михайлов А.В.* Гоголь в своей литературной эпохе // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 111–112; *Барабаи Ю.Я.* Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. М., 1995; *Шведова С.* Барокко и поэтика художественного пространства «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Русская филология. Тарту, 1995. № 6. С. 31–34; *Парфенов А.Т.* Гоголь и барокко: «Игроки» // Arbor mundi=Мировое древо. Вып. 4. М., 1996. С. 142–160; *Окара А.М.* Барокко – після – барокко: «Выбранные места. . .» Гоголя та українська культура XVII–XVIII століть // Молода нація. Київ, 1997. № 5. С. 105–112; *Михед Павло.* Пізній Гоголь і барокко: українсько-російський контекст. Ніжн, 2002 и др.

¹⁵ См. подробнее: *Дмитриева Е.* Н.В. Гоголь: Палимпсест стилей / палимпсест толкований // Новое литературное обозрение. 2010. № 104. С. 116–133.

¹⁶ См. в частности: *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мертвые души»/ Отв. ред. С. Г. Бочаров. Л.: Наука, 1987. С. 61–62.

¹⁷ См. из последних работ: *Александрова М.А., Большухин Л. Ю.* «...Вскоре после достославного изгнания французов»: Эмблема исторического рубежа в поэме Гоголя «Мертвые души» // Реалии и легенды Отечественной войны

1812 года: Сборник научных статей / Отв. ред. С. В. Денисенко. СПб.–Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2012; *Эмирова Л.А.* Петербургский текст» А. А. Бестужева и Н. В. Гоголя: от эмблемы к символу // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Общественные и гуманитарные науки. 2014. Вып. № 4 (29).

¹⁸ См.: *Махов А.Е.* Эмблематика. Макрокосм. М.: Intrada, 2014. С. 38-39.

¹⁹ См.: *Мани Ю.В.* Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. М., 2004. С.719-720.

²⁰ Эмблемы и метафоры подобного рода у Гоголя подробно проанализированы в книге Г. Шапиро (*Shapiro G. Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage. The Pennsylvania State University Press, 1992*).

²¹ В качестве примера подобного анализа можно назвать работу Л.А. Эмировой «Петербургский текст» А. А. Бестужева и Н. В. Гоголя: от эмблемы к символу» (см. выше).

²² *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 1. М.: Наука, 2003. С. 187.

²³ См. подробнее: *Заборовский Л.В.* Католики, православные, униаты: Проблемы религии в русско-польско-украинских отношениях конца 40-х – 80-х гг. XVII в.: Документы. Исследования. Ч.1. М., 1998; *Корзо М.А.* Украинская и белорусская катехетическая традиция конца XVI – XVIII вв.: становление, эволюция и проблема заимствований. М., 2007.

²⁴ *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. С. 199.

²⁵ *Слюсарь А.А.* О сюжетных мотивах в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина и «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя // Вопросы русской литературы. Львов, 1982. Вып. 2 (40). С. 96.

²⁶ *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 1. С. 203.

²⁷ [*Хомяков А. С.*] Несколько слов православного Христианина о западных вероисповеданиях по поводу разных сочинений Латинских и Протестантских о предметах веры (1858) // *Хомяков А. С.* Полное собрание сочинений. Прага, 1867. Т. 2. С. 89.

²⁸ *Мани Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 48–52.

²⁹ *Чумак Т. М.* Исторические реалии в повести Н. В. Гоголя «Страшная месть» // Вопросы русской литературы. Львов, 1983. № 2. С. 80.

³⁰ *Хомяков А. С.* Несколько слов православного Христианина. С. 87. См. также: *Беляев Я.* Римско-католическое учение об удовлетворении богу со стороны человека. Казань, 1876.

³¹ Взгляд православного на папскую торжественную мессу в день Рождества Христова в базилике Св. Петра. СПб., 1863. С. 53.

³² Ср.: «I walk the garden, and there see Ideas of his Agony». Цит. по: *Tandecki Daniela.* Der Garten als Symbol und Refugium göttlicher und menschlicher Liebe // *Arcadia Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft.* 1987. Bd. 22. S. 121.

³³ Цит. по: *Pascal Bl.* Pensées. Nouvelle edition. Mercure de France, 1976. P. 265.

³⁴ См.: *Hocke Gustav Rene.* Die Welt als Labyrinth – Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart. Hamburg, 1983.

³⁵ *Hawkins H.* Partheneia sacra. 1633. P. 5.

³⁶ *Tandecki Daniela.* Der Garten als Symbol und Refugium ... Op. cit. S. 123. Вспомним немецкого поэта Ф. Лознштейна «Описание лабиринта», где речь идет о пути спасения и путеводной нити правды. В эту же общую тенденцию

вписывается и поэтический цикл еще одного представителя немецкого барокко Ангелуса Силезиуса «Херувимский странник», использующий метафору мира-сада.

³⁷ См., в частности: *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». С. 67-69; *Фуссо С.* Ландшафт «Арабесок» // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. М.: Наследие, 1995. С. 69–81; *Кривонос В. Ш.* Гоголь. Проблемы творчества и интерпретации. Самара, 2009 (глава «Меланхолический сад», с. 134–144); *Дмитриева Е.* Эмблема садового лабиринта в «Мертвых душах»: сад Плюшкина, Сад Гоголя // Дмитриева Е. Н.В. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 221-232.

³⁸ *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. Изд. Академии наук СССР. 1937-1952. Т. VIII. С. 320 (в дальнейшем ссылки на данное издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы). См. также: *Гоголь Н.В.* Духовная проза. М.: Русская книга, 1922. С. 159.

³⁹ Ср. слова Гоголя в статье «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» (1844) из «Выбранных мест из переписки с друзьями»: «О, если бы ты мог сказать ему [читателю] то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома „Мертв[ых] душ"!» (VIII, 280).

⁴⁰ *Беньямин Вальтер.* Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 50, 90.

⁴¹ См. об этом подробнее: *Hazard P.* La crise de la conscience européenne (1680-1715). Paris, 1961.

⁴² См. подробнее: *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 4. С. 874-881 (комментарий Ю.В. Манна).

⁴³ См., напр.: *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1998; *Лебедева О. Б.* Брюллов. Гоголь. Иванов. Поэтика «немой сцены» – «живой картины» комедии «Ревизор» // Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Ю. В. Манна. Сб. статей. М., 2001. С. 113–126; *Купцова О.Н.* «Ревизор»: «явление последнее» (о театральной истории «немой сцены») // Н.В. Гоголь и театр. Третьи гоголевские чтения: сб. докладов. М., 2004.

⁴⁴ См., напр.: *Setchkarev V. N. V.* Gogol. Leben und Schaffen. Berlin, 1953. S. 77.

⁴⁵ См. подробнее: *Рубинс М.* Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. С. 40–43.

⁴⁶ Ср. в «Портрете»: «“Экая сила!” повторил он про себя: “если я хотя вполвину изображу его так, как он есть теперь, он убьет всех моих святых и ангелов; они поблденут пред ним. Какая дьявольская сила! он у меня просто выскочит из полотна, если только хоть немного буду верен натуре» (III, 128)

⁴⁷ См. об этом: *Виноградов И.* Явление картины – Гоголь и Александр Иванов // Наше наследие. 2000. № 54. С. 116; *Виноградов И.* Н.В. Гоголь и А.А. Иванов. К истории создания картины «Явление Мессии» // Виноградов И.А. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. М., 2001. С. 679–680.

⁴⁸ *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. М.: Просвещение, 1988. С. 259. См. также: *Крейцер А.* О «живописности» прозы Н.В. Гоголя (отрывки из работы) // Гоголевский сборник / Под ред. С. Гончарова. СПб.: Образование, 1994. С. 39-52; *Кахчишвили Н.* Гоголь – художник слова и живописец // Вопросы классической филологии. 1996. Вып. 11. С. 130-156; *Крюков В.М.* Гоголя зрящий

глаз // Вопросы философии. 1996. № 9. С. 23-38; Фаустов А.А. О гоголевском зрении: Между «Арабесками» и вторым томом «Мертвых душ» // Филологические записки. Воронеж, 1996. Вып. 7. С. 45-63; Летин В.А. Визуализация художественной картины мира Н.В. Гоголя. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ярославль, 1999; Maguire Robert A. Exploring Gogol. Stanford, California: Stanford University Press, 1994 и др.

⁴⁹ См. подробнее: Дмитриева Е. Экфрасис у Гоголя и дискуссия о границах живописи и поэзии в европейской эстетике второй половины XVIII века // Дмитриева Е. Гоголь в западноевропейском контексте. С. 121-174.

⁵⁰ Так, например, в цикле «Вечеров на хуторе близ Диканьки» ведомые одной идеей завоевания возлюбленной и сходным образом обратившиеся за помощью к дьяволу Петрусь и Вакула (персонажи «Вечера накануне Ивана Купала» и «Ночи перед Рождеством») приходят к прямо противоположным результатам, один служа при этом силам добра, другой – зла. Образ множачихся мертвецов в «Страшной мести» превращается в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» в комедийный образ множачихся жен. Наконец, графомания Рудого Панька и горохового панича предстает как оборотная сторона писательства самого Гоголя. Об использовании фигуры в эпоху барокко см.: Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. М., 1981. С. 27.

⁵¹ Исключение составляет нарисованный Гоголем портрет Пушкина (Рис. 20). Вглядевшись в рисунок внимательнее, мы легко заметим, что кудри поэта на нем причудливым образом складываются в его миниатюрный профильный портрет, казалось бы, копирующий основной, погрудный, но в котором поразительным образом проступают и черты самого Гоголя. Еще один пушкинский профиль возникает на правой половине листа. И вновь перед нами квазибарочный интерес к «достоинству вариации», но которая в данном случае находится уже на грани метаморфозы: Пушкин, незаметно превращающийся в Гоголя, – тема, очевидно провоцирующая на спекуляции о месте, мыслимом Гоголем для себя в его отношении к Пушкину.

⁵² Характерно, что и длительное время приписываемые Гоголю иллюстрации к «Ревизору», будто бы сделанные им в 1836 г., и которые не любивший иллюстраций Тьнянов «извинял» как необходимые для режиссера авторские комментарии к драме (Тьнянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 317), оказались все же не гоголевскими, но А. Иванова (Некрасов А. Приписываемые Гоголю рисунки к «Ревизору» // Литературное наследие. М., 1935. Т. 19–21. С. 546). Впоследствии эти рисунки были приняты во внимание Мейерхольдом при постановке «Ревизора».

⁵³ Ср. Рис. 19, на котором изображена «бородатая женщина» в тюрбане, у которой вместо торса – юбка-кринолин и непропорциональные всему остальному телу ноги.

⁵⁴ На Рис. 21, например, мы видим повернутую в профиль схематично выпсанную женскую фигуру, у которой непропорционально увеличена нога. Можно сказать даже, что женщина на рисунке вся состоит из миниатюрного торса и колоссальной ноги. Нарисованная слева еще одна женская фигура вновь представлена метонимически – в виде одной ноги. В третьем на данном листе погрудном женском портрете, расположенном по центру, при ближайшем рассмотрении тоже обнаруживается нарушение пропорций: доминирует в этом миниатюрном «портрете» шляпка. Сходным же образом на Рис. 18 центральное положение занимает обнаженная женщина с непомерно большими грудями, с которыми «рифмуются» столь же большие букли ее

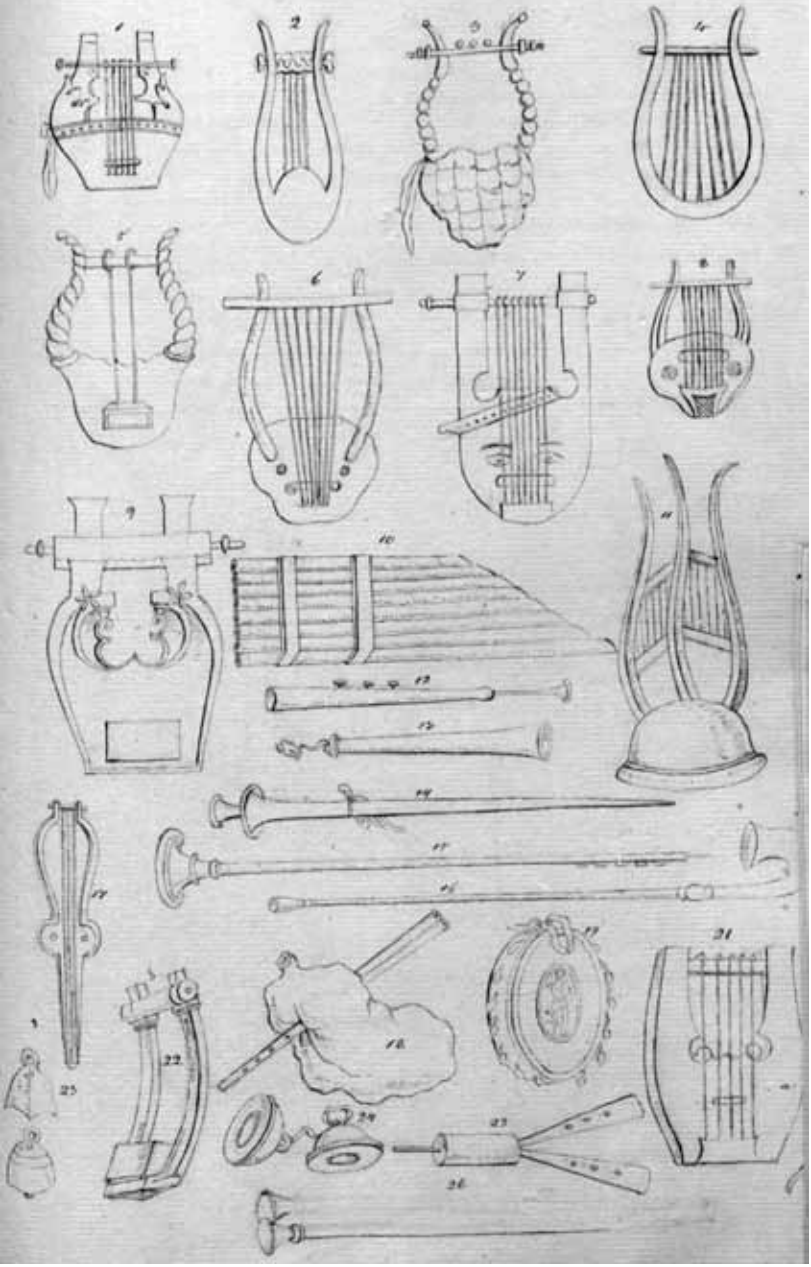
прически. (Вспомним «Мертвые души»: «На одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал. Подобная игра природы, впрочем, случается на разных исторических картинах...» – VI. 9).

⁵⁵ Ср.: «А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте! Ах, какая прелесть! Они несколько похожи на два воздухоплавательные шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина; потому что даму так же легко и приятно поднять на воздух» (III, 13). Последнее гоголевское метонимическое сравнение в свою очередь породило лубок, появившийся в 1853 г. под названием «Кринолин или средство заменить им при случае воздушный шар» с пояснением: «Два гуляющих в парке нарядных “оцилиндренных” купца дивятся на зрелище: ветер, надув кринолин, поднял на воздух модницу, за ногу которой ухватился франт» (Лубочные картинки 1853 г. Каталог Н.Н. Шарапова. Воспроизведено: *Иванов Е.П.* Русский народный лубок. ИЗОГИЗ, 1937. С. 42, 107 (Лист 53).

⁵⁶ Отмечено: *Джулиани Рита.* О Гоголе-рисовальщике: обложка «Мертвых душ» // Юбилейная международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения Н.В.Гоголя. Тезисы. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 101-105. Об эмблематике гоголевской обложки к «Мертвым душам» см. также: *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». С. 75-78.

- Рис. 1** (на след. странице). 26 изображений древнегреческих музыкальных инструментов; сверху – надпись рукой Гоголя: “Музыкальные орудия древних греков”. На обороте листа подписи названий инструментов (“Книга всякой всячины”).
1. Лира Гомера с Геркул. вазы.
 - 2, 3, 5, 6, 7, 8 Лиры времен Гомера с древних ваз.
 - 4 Лютня времен Гомера с древних ваз.
 - 9 и 17 Лиры.
 - 11 Тройная Лира (времен Исторических) с барельефа Римского.
 - 10 Сирина (времен Героических) с барельефа.
 - 13, 14 Духовые инструменты (врем. историч.). Из Геркулан. музея.
 - 15 Длинная флейта (врем. историч.) с древн. живописи Санта-Бартоли.
 - 16 Загнутая флейта из Капитолинского Музея.
 - 18 Волынка (времен историч.) с барельефа.
 - 19 Тимпан (врем. Истор.) из Геркуланского музея (л. 146 об.).
 - 20 и 21 Лира и Пестогит (небольш.) Инструмент, коим играли на Лире (вр. истор.) с древних ваз.
 - 22 Лира (врем. героич.) с Аполоновой статуи из музея Пио-Клементинского.
 - 23 Колокольчики (времен историч.) Из Геркул. музея.
 - 24 Цымбалы (вр. историч.) с Геркуланской живописи.
 - 25 Флейты (времен. историч.) из древностей Буассарда.
 - 26 Двойная флейта (врем. истор.) из Саркофага дворца Матей.

Музыкальные инструменты древности



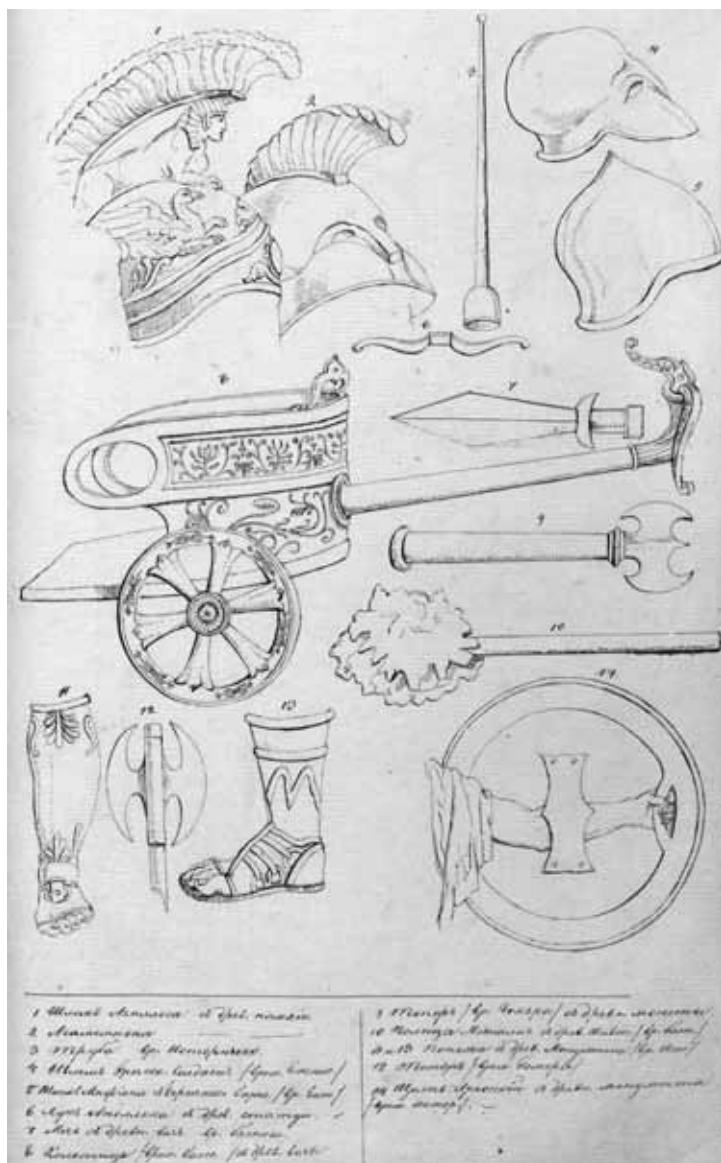


Рис. 2. Рисунки тушью предметов древнегреческого военного быта (оружие, одежда, и проч.) с подписями Гоголя ("Книга всякой всячины"): 1. Шлем Ахиллеса с древ. памят. 2. Агамемнона — "----". 3. Труба вр. историческ. 4. Шлем Греческ. Солдат (врем. Баснос.). 5. Шлем Амфиона с Боргезского барел. (вр. Басн.). 6. Лук Аполлона с древ. статуи. 7. Меч с древн. ваз вр. басносл. 8. Колесница (врем. Басн.) с древ. вазы. 9. Топор (вр. Гомера) с древ. Монеты. 10 Палица Металлич. с древ. Живоп. (вр. Басн.). 11 и 13 Поножи с древ. Монумента (вр. Ист.). 12 Топор (врем. Гомера). 14 Щит Аргосский с древн. Монумента (врем. Истор.)

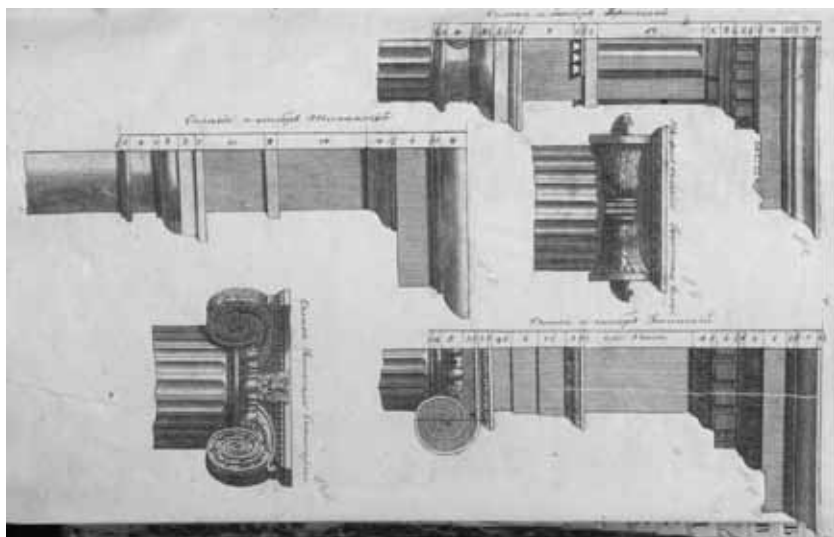


Рис. 3. Планы и рельефы деталей колонн различных ордоров, с надписями на французском языке из "Книги всякой всячины".

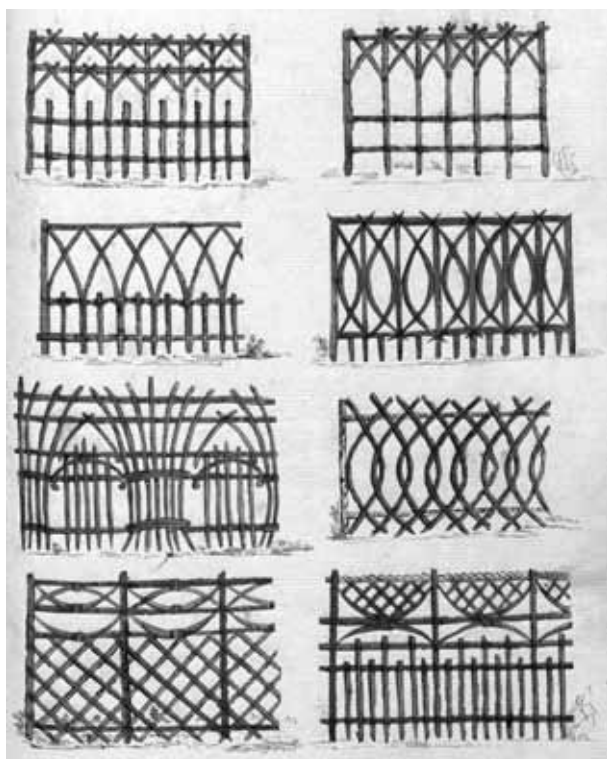


Рис. 4. Виды решеток и изгородей, рисунки чернилами, вырезанные и наклеенные на тетрадный лист "Книги всякой всячины".



Рис. 5.
Изображение
мужской фигуры
(погрудный рисунок) и
женской в рост ("Книга
всякой всячины").

205

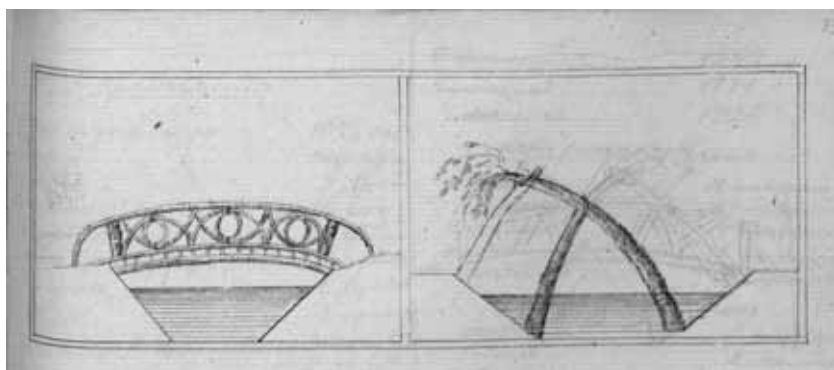


Рис. 6.
Два моста, рисунок тушью ("Книга всякой всячины").

Рис. 7.

Карандашный рисунок фасада дома с колоннами в классическом стиле ("Книга всякой всячины").



Рис. 8.

Два рисунка тушью с изображением фасадов готических зданий ("Книга всякой всячины").

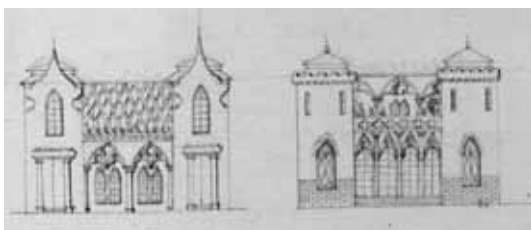
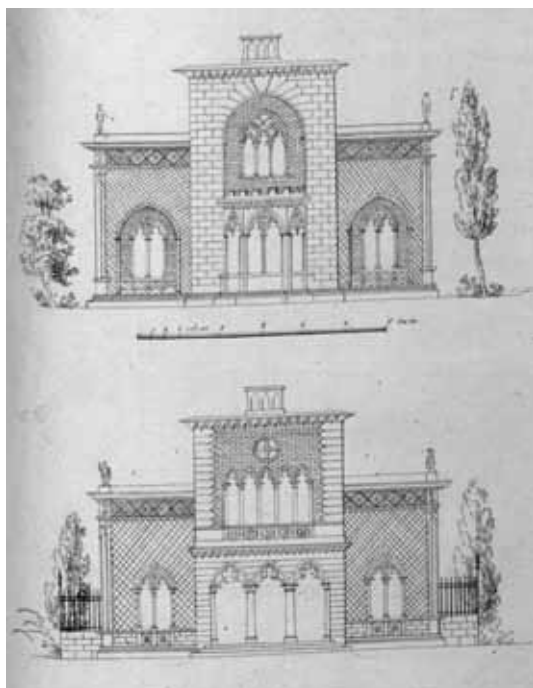


Рис. 9.

Два рисунка тушью с изображением фасадов ренессансных зданий ("Книга всякой всячины").



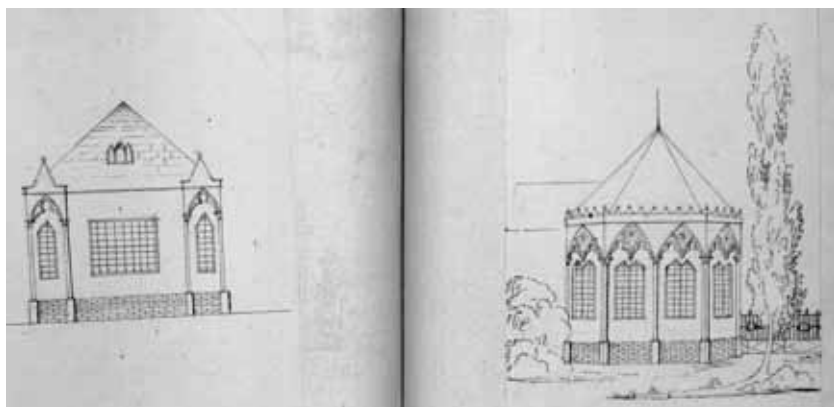


Рис. 10.
Карандашный рисунок фасада дома
и карандашный рисунок ротонды-беседки
на развороте ("Книга всякой всячины").

207



Рис. 11.
Погрудный мужской портрет
"с шейным платком" в фас
из Записной книги Гоголя
1831-1834 гг.



Рис. 12.
Погрудный мужской портрет
"с шейным платком"
в полупрофиль из Записной книги
Гоголя 1831-1834 гг.



Рис. 13. Погрудный мужской портрет "в расстегнутой рубашке" в фас из Записной книги Гоголя 1831-1834 гг.



Рис. 14. Карандашный набросок мужской головы в профиль, в полный лист, сделанный поверх записи Тарновского "Реестр тетрадей".

Рис. 15. Пейзаж с ротондой и каллиграфические упражнения Гоголя на русском и итальянском языках на разорванном пополам и вклеенном в Записную книгу 1836-1842 гг. альбомном листе.





Рис. 17.
 Рисунок пером двух храмов
 (двух вариантов одного
 храма?). На обороте листа
 надпись: "От А.В. Гоголь рисунок
 ее брата Н.В. Гоголя", Ноябрь
 1834 г.

Рис. 16.
 Архитектурные зарисовки
 из Записной книги 1841-1842 г.
 В нижней части листа,
 в обратном направлении,
 запись: "Никола Грачи на Новом
 Садовом в переулке подле
 дома Цветаева".



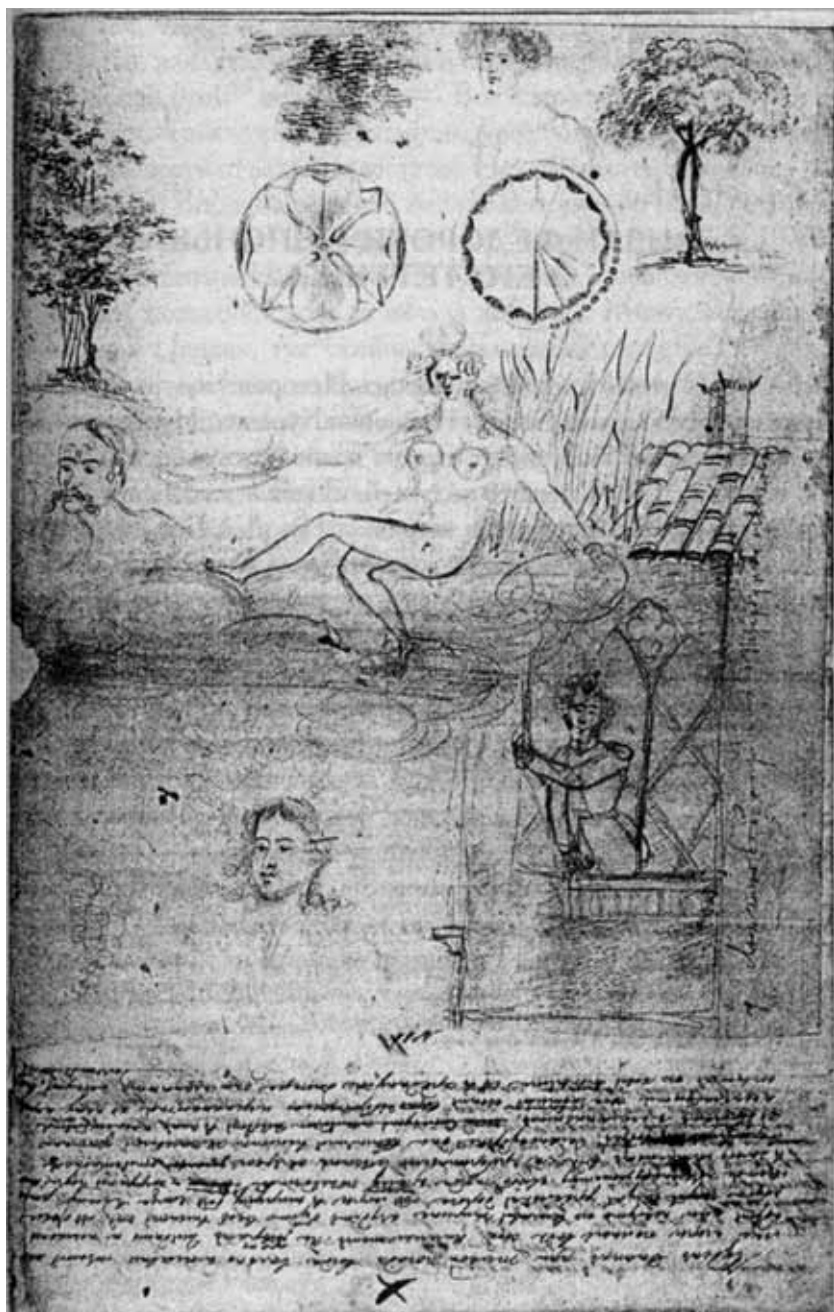


Рис. 18. Повесть "Страшная месть". Лист черного автографа.



211

Н. В. Гоголь: претворение эмблемы

Рис. 19. Наброски архитектурных сооружений и деталей зданий, портрет женщины в тюрбане из Погодинской тетради.

Рис. 20. Три профильных портрета А.С. Пушкина на обрывке в четверть листа.



Рис. 21. Рисунок на последнем листе Записной книги 1831-1834 гг. (Тетрадь Тарновского) с изображением колонны с урной (надгробного памятника?), балдахина, женских голов, женской ноги.

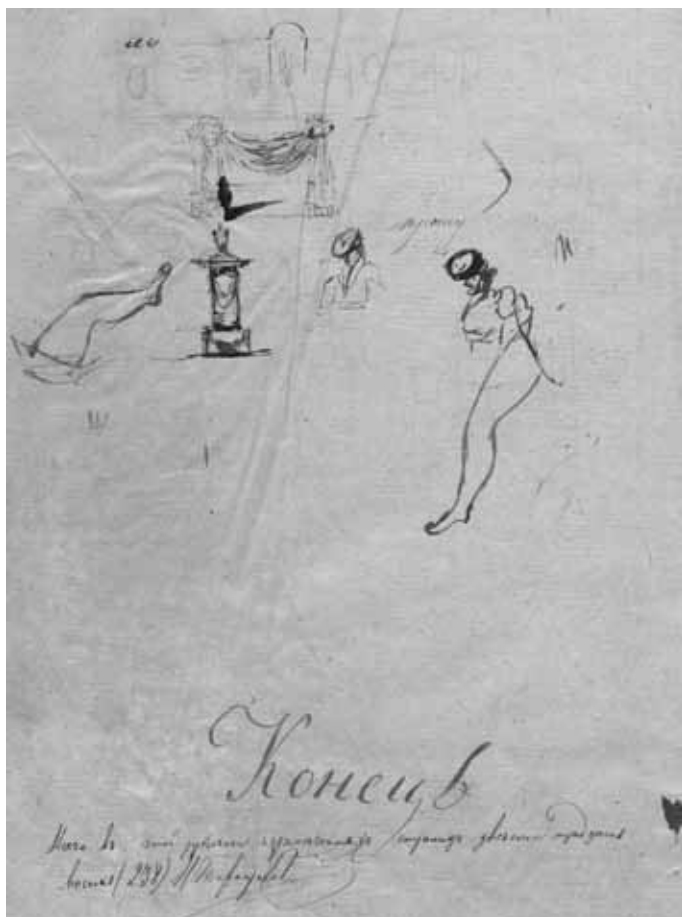




Рис. 22.
Сценка в жанровом духе: разговор крестьянки и дьяка.

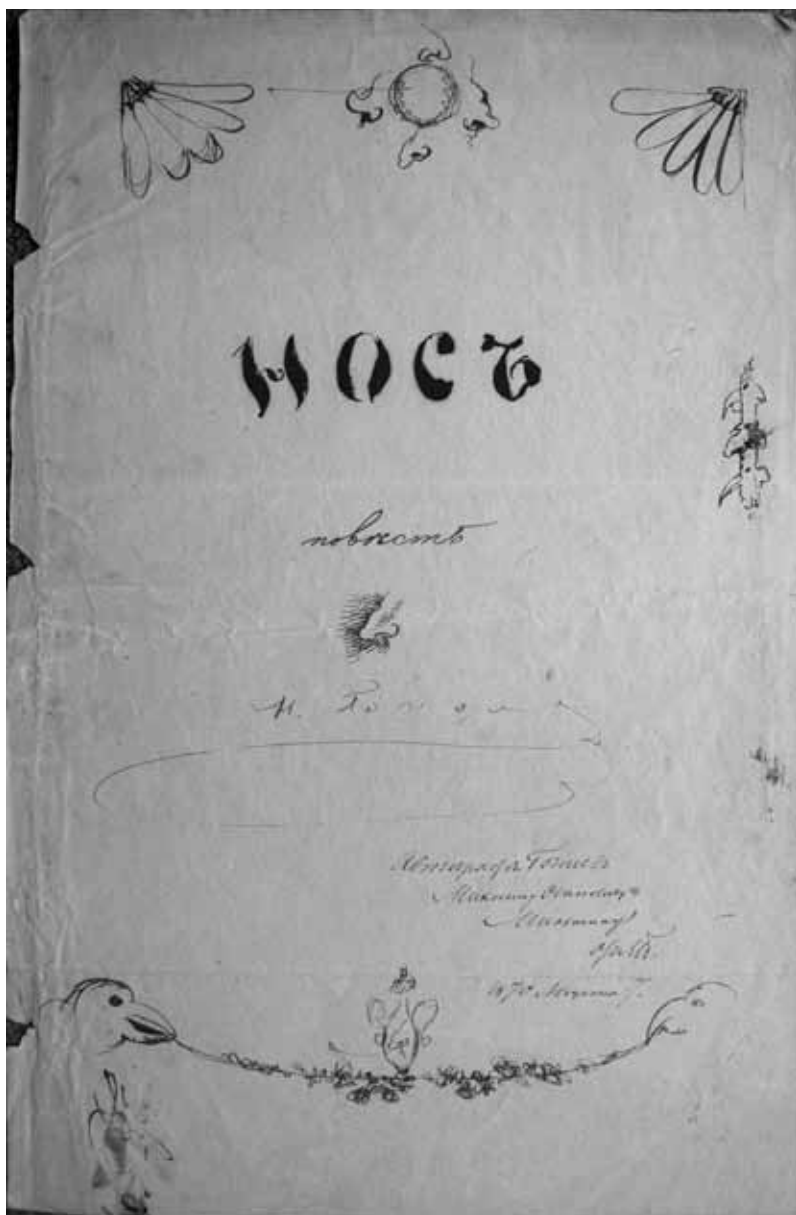


Рис. 23.
 Рисунок обложки "Носа", подаренный Гоголем Щепкину
 с владельческой
 дарительной надписью.



215

Н. В. Гоголь: претворение эмблемы

Рис. 24.
Обложка первого издания "Мертвых душ",
сделанная по наброску Гоголя.

А. В. Святославский,
Н. А. Шалоткина

К вопросу атрибуции аллегорических барельефов
в атриуме Аудиторного корпуса
Московских Высших Женских курсов
(ныне МПГУ)

Так сложилось, что современные университеты в России и на Западе стараются как-то сохранить элементы культуры средневековых европейских университетов, к которым и восходит наша система высшего образования. А в те времена дух греко-римской античности еще ощутимо витал над Европой. Античные принципы и эстетические достижения в архитектуре, оплодотворенные эпохой Возрождения, затем устойчиво сохранили себя в искусстве классицизма до новейших времен. Само художественное направление классицизма, оставшись в прошлом, в то же время уверенно сохранило себя в архитектуре и пластике как неоклассический стиль различных периодов от конца XIX в. и до современности. Тем более ощущалась связь с традицией Средних веков и Возрождения при проектировании учебных заведений, что и было учтено известным отечественным зод-

217

Об атрибуции аллегорических барельефов



МВЖК. Фото начала XX в.



Атриум.
С открытия начала XX в.

чим Сергеем Устиновичем Соловьевым, приступившим в 1905 г. к работе над проектом новых корпусов Московских Высших Женских курсов (МВЖК). Торжественное открытие главного, и самого красивого, т. н. Аудиторного корпуса состоялось 5 (18) октября

1913 г., уже после скорострительной кончины Соловьева. В работе над проектом Аудиторного корпуса, как считается, Соловьев вдохновлялся зодчеством Ренессанса и, в частности, образом созданной мастером Высокого Возрождения Донато Браманте (1444–1514) часовни-ротонды Темплетто в монастыре Сан-Пьетро-ин-Монторио (предполагаемое место распятия апостола Петра). Часовня расположена во дворе монастыря, и Соловьев строит планировочное решение Аудиторного корпуса так, что в центре оказывается перекрытый прозрачной стеклянной крышей (проект инженера В. Г. Шухова) двор-атриум, оформленный колоннами композитного ордера, в который и раскрывается полуротонда главной парадной лестницы.

От атриума веером расходятся поточные аудитории, порталы которых отмечены небольшими полукруглыми фронтонами, придающими уют монументально-торжественной атмосфере интерьера. Между порталами главной аудитории устроен небольшой фонтанчик, за которым красивая ниша, перекрытая ажурным сводом в виде раковины.

Помимо других пластических элементов на фасаде и в интерьере здания (маскароны сатиров, морские коньки и др.) обращают на себя внимание сюжетные барельефы. Часть из них расположена на фасаде здания между вторым и третьим этажами, а другие в интерьере центрального фойе-атриума – в интерколумниях, образуя своего рода фризы над входами в три поточные аудитории.

И фасадные, и интерьерные барельефы выполнены в классицистической стилистике с использованием мотивов греко-римской античности, призванных соответствовать специфическому характеру размещаемого здесь учреждения – образовательного и просветительского заведения для женщин, при этом построенного по университетскому типу – вуз имел в то время три факультета: историко-филологический, физико-математический и медицинский, что (за вычетом юридического) соответствовало структуре классических университетов. Преподавательский состав курсов также почти целиком формировался из профессуры Императорского Московского университета. (Это кстати и позволило Временному правительству в 1917 г. поднять вопрос о придании МВЖК статуса университета – идея, реализованная уже при советской власти преобразованием вуза в т. н. 2-й МГУ в 1918 г.) Аллюзии к Московскому университету, корпуса которого были выполнены Матвеем Казаковым, Доменико Жилярди и Е. Д. Тюриним в классическом стиле, лишней раз подтверждаются и сти-

листическим выбором Соловьева.

Известно, что над скульптурой Корпуса Аудиторий трудился скульптор Венской Академии искусств Ф. Кёнигседер (F. Königseder), отметившийся в Москве начала XX в. своими работами по оформлению Народного университета им. А. Л. Шанявского в Миусах (ныне РГГУ) и Хлебной биржи на Гавриковой площади (ныне Театр «Модерн» на Спартаковской пл.).

Объединяющим началом всех барельефов является их тематика, отсылающая зрителя к сферам воспитания, творчества, наук и искусств, а также лечения. Семь барельефов были размещены в интерьере с южной стороны большого фойе – над сандриками, оформляющими входы в поточные аудитории и над экседрой с фонтаном. Два из них помещены над современной аудиторией № 10, три сюжета над аудиторией № 9 (т. н. «Главная») и два над аудиторией № 11 (следуя взором слева направо).

К настоящему времени рельефы были исследованы искусствоведом А. Ю. Вершининой. Ее изыскания нашли отражение в диссертации «Скульптурный декор фасадов зданий Москвы конца XIX – начала XX веков: К вопросу о художественной природе модерна» (М., 2004), и в юбилейном, изданном к 140-летию МВЖК, альбоме «Московский педагогический государственный университет – национальное достояние России».

Вершинина проделала большую работу по атрибуции фасадных и внутренних барельефов, но была вынуждена констатировать отсутствие документальных источников, за исключением рекламных объявлений от мастерской Кёнигседера и публикации изображений без надписей в журнале «Московский архитектурный мир» (1913 г., вып. 2).

Совершенно очевидно, что нельзя точно привязать каждую из рельефных композиций интерьера к конкретному мифу или эпизодам того или иного античного мифа. Фактически лишь два рельефа из семи позволяют с большой долей уверенности сделать это. Вершинина пишет: «Интерьерный цикл связан с аллегориями на сферы человеческой деятельности и добродетели, фасадный – с сюжетом триумфа наук и образования. Безусловно, рельефы тематически увязаны с назначением самого здания, но представленные изображения настолько опосредованы, что открывают весьма широкое поле ассоциативных связей: лейтмотив понятен, тогда как отдельные персонажи и целые сцены не всегда предоставляют возможность для идентификации»¹.

Вершинина² дает следующее объяснение сюжетов интерьера атриума (*порядок дан справа налево*), отмечая при этом, что, в отличие от фасадных барельефов, «лишь одно панно можно идентифицировать абсолютно безошибочно – панно “Аллегория врачевания” с фигурой Асклепия (Эскулапа) и сопровождающими его Гигиеей (здоровье), Панакеей (исцеление), Иасо (лечение)»:

1. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Художества и Вдохновение (Творчество)
2. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Врачевание и Исцеление (Милосердие).
3. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Сцена адорации Зевса (Юпитера) и Геры (Юноны).
4. Аллегория Благоденствия и Любви (Миролубия) (Рельеф над экседрой с фонтаном).

5. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Воспитание и Чадолубие (Терпение)

6. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Обучение и Умеренность (Благоразумие).

7. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Мудрость, Красота и Мужество. Рождение Гармонии».

Во многих случаях свободная аллегория средствами античной эстетики вытесняет собою попытку иллюстрировать конкретный мифологический сюжет. Задачей автора композиций (был ли им Кёнигседер, или главный архитектор проекта С. У. Соловьев, или кто-либо еще – мы не знаем, – поскольку соответствующих документов не найдено) была не иллюстрация мифов, но своего рода «наизидание» обучающимся в тяжёлом профессионально необходимых врачам и педагогам добродетелей – средствами пластического искусства.

С одной стороны, число семь сразу наводит на мысль о структуре антично-средневековой системы классического образования, сложившейся еще в Древней Греции и получившей название семи свободных искусств, иначе семи свободных художеств – в переводе на русский язык, по латыни – *septem artes liberales*, – искусств в широком античном понимании. Что это за искусство? Это арифметика, геометрия, музыка, астрономия (так называемый квадривиум) и грамматика, логика, риторика (тривиум). Квадривиум сформировался несколько раньше, еще в Греции, а первым «искусством», подлежащим изучению, считалась арифметика. Однако, увы, сюжеты интерьерных барельефов (в отличие от наружных фасадных) не дают возможности однозначно связать их с символикой семи свободных художеств. С другой стороны, логично было бы предположить, что последовательно расположенные барельефы (группы их) соответственно посвящены тем самым образовательным специальностям, по которым готовили в МВЖК в начале XX в.: история и филология; математика, физика, химия; медицина. Однако в интерьерных барельефах мы такой системности не находим, скорее, ее тоже можно обнаружить в барельефах фасада снаружи.

Таким образом, мы можем выстроить лишь более-менее основательную, в принципе, гипотетическую атрибуцию сюжетов в интерьере атриума по отношению к античной мифологии, а также исходя из последовательного применения аллегии как основного приема выражения идеи просвещения, образования, воспитания, исцеления и науки.

Последовательность и соответствующая нумерация заданы нами по *принципу слева направо, следуя от современной аудитории № 10.*

Барельеф номер 1. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Мудрость, Красота и Мужество. Рождение Гармонии

Если исходить из названия барельефа «Рождение Гармонии», как указано у наших компетентных предшественников, то в образах античной мифологии напрашивается символическая передача рождения *Гармонии* как дочери *Афродиты* и *Ареса*, бога войны. Такой трактовке соответствует изображение воина в шлеме, с копьем и щитом (символы Ареса). Впрочем, нам кажется, что можно трактовать этот сюжет в весьма реалистическом ключе, видя в центральной фигуре композиции девушку-художницу, рисующую воина в доспехах.



Барельеф номер 1. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Мудрость, Красота и Мужество. Рождение Гармонии



Барельеф номер 2. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Обучение и Умеренность (Благоразумие)

Барельеф номер 2. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Обучение и Умеренность (Благоразумие)

Судя по изображению и обозначенному нашими коллегами-предшественниками названию (обучение и умеренность-благоразумие), сюжет носит весьма назидательный характер. Он может символизировать жизненный выбор между амфорой с вином, уносимой от лежащего в центре композиции мужчины, который пробуждается к деятельности, – и тягой к «свитку знаний» (и, возможно, к телескопической трубе, изображение которой, впрочем, нечетко и неочевидно, хотя предположение подсказано тем, что астрономия была одним из семи «свободных искусств», преподаваемых в Древней Греции наряду с диалектикой, грамматикой, риторикой, арифметикой, геометрией и музыкой). Здесь снова изображены и дети с «грамматикой»: возможно, встающий с ложа мужчина мыслится их отцом. Хотя ничто не мешает вернуться к рассмотрению мифологических трактовок и тогда, как пишет А. Ю. Вершинина, «женщина с вазой в ру-



Барельеф номер 3. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Воспитание и Чадолубие (Терпение)



Барельеф номер 4. Аллегория Благоденствия и Любви (Миролюбия)

как может оказаться и нимфой источника, и *Мельпоменой*, *Психеей* с сосудом жизни и *Немезидой*, награждающей достойных, Гебой, как виночерпием богов, и *Пандорой*, открывающей дорогу земным бедствиям, *Венерой* с вазой любви и *Грамматикой*, черпающей знания из кувшина, наконец, просто вакханкой или жрицей»³.

Барельеф номер 3. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Воспитание и Чадолубие (Терпение)

Этот сюжет также не ассоциирован с конкретным мифом и являет собою вполне реалистическую картину обучения, воспитания, просвещения. Композиция очевидно делится на две части, фигуры в которых обращены друг к другу, а посередине традиционная ваза с флористическими мотивами, правда, в отличие от предыдущего рельефа, выраженная едва-едва на заднем плане. Левая группа представляет мать с двумя детьми за

книгой в процессе обучения, где девочка заглядывает в рукопись у колена матери, а мальчик стоит сзади на специальной скамеечке, глядя через плечо. Справа группа молодых девушек с обнаженной грудью следует куда-то вместе с детьми, на ходу заглядывая в некий документ, призванный означать учебное пособие.

Барельеф номер 4. Аллегория Благоденствия и Любви (Миролюбия)

Достаточно простая композиция, по-видимому, не привязанная к конкретному мифологическому сюжету, в которой всего несколько очевидных образов – женские фигуры явно без атрибутов божественности, детские фигуры, ваза, наполненная, похоже, плодами и символизирующая изобилие и жизнь, а также голуби. Голубей разводили в святилищах богини *Афродиты*, где они служили одним из атрибутов при предсказании. В данном случае изображено кормление голубей и выпускание голубя как птицы мира. Вопреки распространенному мнению, что образ голубя как символа мира был рожден П. Пикассо в эмблеме Конгресса мира, происхождение его восходит во времена античности. Венера, символ которой голубь, точнее, голубица (женский образ!), свившая гнездо в шлеме *Марса*, чтобы тот не смог пойти на войну, – сама стала ассоциироваться с миролюбивым началом, призванным смягчать агрессивный настрой бога войны. Кроме того, голубица стала символом материнства из-за трепетного отношения к потомству. Это также легко увязывается с «женской» спецификой украшаемого рельефами учебного заведения.

223

Барельеф номер 5. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Сцена адорации⁴ Зевса (Юпитера) и Геры (Юноны)

Этот сюжет также достаточно однозначно был расшифрован и нами предшественниками, и нами применительно к двум центральным персонажам изображенной сцены. Здесь в центре композиции изображены супруги *Зевс* и *Гера* (главная из богинь, защитница женщин, хранительница брака и материнства). Зевс выдает орел. Орел – вечный спутник Зевса, его любимец и порученец. Образ Геры рядом с мужем на троне



Барельеф номер 5. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Сцена адорации Зевса (Юпитера) и Геры (Юноны)

подсказывает птица павлин, один из ее символов. Когда Гермес убил стоглазого Аргоса, усыпив его игрой на флейте, Гера оживила его, перенесла глаза Аргоса на оперение павлина. Кроме того, на голове Геры еле прослеживается диадема – традиционный знак ее верховности. Если принять такую трактовку, то возникает предположение, что крайний слева персонаж с бородой – это *Гефест* (сын Геры, бог огня, кузнец, сделавший для нее золотой трон с коварным секретом, когда узнал о предательстве со стороны собственной матери). Правда из-за отсутствия четкости деталей невозможно разобрать, есть ли на барельефе и другие атрибуты, которые могли бы однозначно обозначить Гефеста. Касательно женского образа в центре – возникают лишь робкие догадки. Невозможно четко разобрать, что за птица у женщины в руке. Если это кукушка, то это тоже атрибут Геры. Зевс, по мифу, влюбившись в Геру и боясь быть отвергнутым, превратился в кукушку, которую она поймала. В этом случае мы имеем изображение двух временных пластов в одном сюжете, что изредка встречается в сюжетах с метафизической подоплекой. Если с такой трактовкой не согласиться, то можно представить в женском образе с кукушкой *Илифию*. Илифия – довольно сложный образ в истории мифологии, она рассматривается иногда как дочь Геры, иногда как ее атрибут, а иногда как отдельная личность. При этом является родовспомогательницей. С другой стороны, если принять, что в вазе посредине находятся цветы (розы, анемоны, фиалки, лилии, нарциссы), то можно трактовать женский образ в центре композиции как *Афродиту* (богиня любви, красоты и плодородия). Птица есть и среди ее символов, но ее птицы – это голуби и воробьи. Такие глиняные вазы с посаженными в них цветами назывались «сады Адониса» – выражение культа *Адониса*, погибшего (убит на охоте зверем) влюбленного Афродиты. Можно также предположить, что кукушка в ее руках указывает на момент первой встречи будущих супругов. Тогда одна рука на вазе как бы указывает на погибшую любовь Афродиты, а кукушка – на зародившуюся когда-то любовь Зевса и Геры. Афродита также была женой *Гефеста*, это поможет узнать персонажа с бородой слева. Что касается молодого человека, то это может быть *Гимерот* (у Гесиода он описывается как бог страсти и вечный спутник Афродиты), а может быть *Эрот*.

Барельеф номер 6. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Врачевание и Исцеление (Милосердие)

Сюжет, наиболее полно и однозначно поддающийся атрибуции. Подсказку содержит фигура больного в центре и бородатая мужская фигура с железом, обвитым змеей, в которой узнается *Асклепий*, бог врачевания, покровитель медицины. Другие фигуры на барельефе – дочери Асклепия-Эскулапа *Гигея*, *Панакея*, *Иазо*. *Иазо* – богиня исцеления – держит на руках больного, *Панакея* – покровительница фармации – подает ей лекарство, а за ее спиной стоит с младенцем *Гигея*, покровительница здорового образа жизни.

Барельеф номер 7. Аллегии Деятельности и Добродетелей. Художества и Вдохновение (Творчество)

Возможно, в центре композиции изображен читающий (поющий) стихи известный поэт Древней Греции *Алкей* (VII-VI вв. до н.э.), прославившийся любовной лирикой, но также и гимнами богам. В числе таковых он написал гимн покровительнице знаний *Афине*. Образ Афины подсказан



Барельеф номер 6. Аллегии Деятельности и Добродетелей.
Врачевание и Исцеление (Милосердие).



Барельеф номер 7. Аллегии Деятельности и Добродетелей.
Художества и Вдохновение (Творчество).

сидящей на троне женской фигурой, которой и адресуется чтение. За спиной поэта – фигура с приготовленным ему лавровым венком, которую можно считать *Полигимнией*, одной из девяти муз – музой священных гимнов. Афина почиталась также девушками и замужними женщинами, поскольку покровительствовала супружеству, материнству, женскому рукоделию, что связано со спецификой данного учебного заведения. Против этой гипотезы говорит изображение Афины без доспехов или шлема, что обычно сопутствовало ей как «Деве-воительнице», защитнице Афин и других городов. Впрочем, при данной трактовке доспехи становятся не важны. Неясно и значение мужской фигуры, опирающейся на трон.

Возможна иная трактовка, когда в фигуре поэта мы узнаем *Гомера*, автора многочисленных гимнов богиням, в том числе *Афродите*, *Деметре* (покровительница земледелия) или *Герге*, как в нижеследующих строчках (пер. В. Вересаева):

Золототронную славлю я Геру, рожденную Реей,
Вечноживущих царицу, с лицом красоты необычной,
Громкогремящего Зевса родную сестру и супругу
Славную. Все на великом Олимпе блаженные боги
Благоговейно ее наравне почитают с Кронидом.

У Гомера есть также гимн *Артемиде*, которая помимо охоты, считалась покровительницей девичьего целомудрия, брака и родов. Но ее обычно изображали в сопровождении женских персонажей (нимф), а в данном случае за спиной сидящей на троне стоит мужчина.

Красивый и пространный гимн был также посвящен Гомером *Афродите*, считавшейся покровительницей любви, красоты, а также браков и младенцев («детопитательница»). Гимн начинался так (пер. В. Вересаева):

Муза, поведай певцу о делах многозлатной Киприды!
Сладкое в душах богов вожделенье она пробудила,
Власти своей племена подчинила людей земнородных,
В небе высоком летающих птиц и зверей всевозможных,
Скольким из них ни дает пропитанье земля или море...

226

При трактовке образа сидящей на троне женщины как Афродиты легче читается мужской образ за ее спиной – в опирающемся и слушающем певца юноше можно узнать возлюбленного Афродиты *Адониса*, воспетого когда-то поэтессой Сафо.

¹ Вершинина А. Ю. Скульптурный декор фасадов зданий Москвы конца XIX – начала XX веков: К вопросу о художественной природе модерна. Дисс. канд. иск. М., 2004 – Режим доступа <http://www.dissercat.com/content/skulpturnyi-dekor-fasadov-zdaniy-moskvy-kontsa-xix-nachala-xx-vekov-k-voprosu-0-khudozhestve#ixzz2fW8KPjLo>

² Вершинина А. Ю. Рельефы // Московский педагогический государственный университет – национальное достояние России: [Альбом] МПГУ, Прометей, 2012. С. 80-81

³ <http://www.dissercat.com/content/skulpturnyi-dekor-fasadov-zdaniy-moskvy-kontsa-xix-nachala-xx-vekov-k-voprosu-0-khudozhestve#ixzz2fW8KPjLo>

⁴ Адорация применительно к античной мифологии означает выражение обожания, поклонения. Позднее в Римско-католической церкви это понятие приобрело смысл таинства приобщения.

Эмблематический Рафаэль: границы влияния в литературе

Творчество Рафаэля (1483–1520) замечательно не только тотальным влиянием на последующую живописную традицию, но и тем размежеванием, которое оно привнесло, когда различие в технике, в отношении к материалам и к использованию материалов в ходе создания произведения стало восприниматься как смысловое различие. Борьба с Рафаэлем, начиная от английского «Братства Прерафаэлитов» означала восстановление тех технологий, которые были несовместимы с правилами академической живописи и не могли входить в правила подготовки академического художника: таких как употребление драгоценных материалов, использование декоративных принципов при изображении человеческой фигуры, создание серий, объединенных не сюжетом, а общим героем или общим мотивом. Борьба против Рафаэля была борьбой против школы, постепенно осваивающей форму: с некоторого момента искусству захотелось превратить форму из предмета учебного поэтапного изучения в действенный инструмент, властно работающий в руках любого художника, – по сути, это был перенос кантовской эстетики возвышенного из области созерцания в область производства. Но такое разделение развития техник искусства на эпохи, требующее от современного художника радикального обращения с материалом, быть «художником художников» [Гринберг 1939], не могло не привести к тому, что в мире литературной образности стал существовать Рафаэль, очищенный от техники, и потому сведенный именно к эмблематике, которая получает дополнительную привлекательность, в соответствии с принципом кантовского «прекрасного» в противоположность кантовскому «возвышенного» [Аверинцев 2004, 404].

Перед нами один из примеров, как историзм (историческое мышление) никогда не вбирает полностью в себя область опыта, но всегда оставляет некоторый остаток, который всегда приходится связывать быстрыми сравнениями и сопоставлениями, чтобы как-то психологически справиться с его наличием. И такое связывание приводит к тому, что подход Рафаэля, следовавшего готовой символике тогдашнего культурного мира, подход классицизма, каталогизировавшего символику, и подход эмблематический, препарировавший символику для повторной ее систематизации – сближаются. Все это оказывается изнанкой одного опыта возвышенного, того опыта, который в лицевой стороне превратился в романтический и последующий культ символа: переживание смысла не как увлекающего, а как заставляющего увидеть, какие символы еще могут произвести искомый смысл.

Мы рассмотрим в статье, как именно происходит смещение перспективы во взгляде на Рафаэля от прекрасного к возвышенному: от пережи-

вания символов как прекрасных до обобщения символов в эмблемы как только и способных вместить возвышенный опыт. Одним из самых показательных экспериментов оказалось известное стихотворение О.Э. Мандельштама, подводившее итог философских дискуссий о прекрасном и возвышенном. Но важно, что Рафаэль утвердился как образец эмблематического живописца в современном экспериментальном романе, при этом претендующем на положение в мейнстриме. Мы рассмотрим два таких экспериментальных романа: «Маленький друг» Донны Тартт и «Пенсия» Александра Ильяненна.

1.

Стихотворение О. Э. Мандельштама «Улыбнись, ягненок гневный...» (9 января 1937), посвященное «Святому семейству Фальконери» (1507), всем памятно эмоциональными контрастами, вполне отвечающими живописным контрастам холста. Улыбка гнева, бурный покой, черствый хлеб, тростинки рощ – редкостная цепочка оксюморонов, вроде солнца после грозы, которые и обозначают самое важное в деле Рафаэля: способность облечь эмоцию в нужный наряд. Рафаэль, как знают все по истории создания его работ, стал использовать довершенное изображение нагой натуры, которая потом облакалась в одежды, по чину почтенного образа. Одежда уже говорит не просто о статусе, но о собственном времени («большом времени», по М.М. Бахтину) любой культуры – и тем самым становится эмблематичной: она уже не символизирует статус, но выступает как эмблема среди эмблем. Понятно, что эта эмблематичность лучше видна в ретроспективе, когда вся эта культура символизации воспринимается уже как чужая и экзистенциально тревожащая культура.

Но стихотворение Мандельштама оставляет много загадок: почему назван холст, когда «Святое семейство» написано на доске? Что означает появление свирели, хотя никаких музыкальных мотивов на картине Рафаэля нет? Где на холсте жемчужины, которые для нас принадлежали бы сцене свадьбы, но не Рождества? Наконец, что такое углы неба: общее впечатление от скалистого пейзажа, или углы самой картины как вещи, как бы крыльев, которые несут все изображение?

Смысл этого изображения как раз вскрывается в эмблематическом мотиве облачения: облачения небом и пещерой, самим холстом, в котором жемчужина спасения и оказывается живой и трепетной. Тогда само изображение как будто свивается как свиток, как одежда, как холст, оказывается драгоценным, и уносит нас в идиллический мир, где может звучать свирель. Это вполне экзистенциальное восприятие культуры. Но для убедительной интерпретации нужно отыскать ближайший ключ, правильно размечающий опыт предельных переживаний.

Ключом к этому стихотворению оказывается написанное немного позднее, 21 марта 1937 г., стихотворение О.Э. Мандельштама «Гончарами велик остров синий...», посвященное открытию критского искусства. Его образность складывается в простую картину: лава, под которой погиб Крит с его изделиями, сама сделалась сосудом: дельфины с критских фресок, оказавшись под лавой, явлены нам трепетными и живыми. Но сосудом для всего острова, включая лаву, становится само море, власть которого и есть трепещущая страсть. Наконец, голос забывшего о себе поэта, который воспеваает Крит, оказывается обожженным сосудом, в котором уже

трепещет «мое», собственное слово поэта.

Сначала поэт расстается с трудом, гибнущим при извержении, потом с пространством, которое растворяется в море, и наконец, со временем, каковое оказывается «много задолго до Одиссея». Каталогизируя случайности в конце стихотворения, поэт вновь собирает условия, при которых можно говорить: равняясь по звездам в пространстве, познав случайность летучей рыбы как полета времени и самому став водой-сосудом, вместилищем самой жизни, которая и жительствоует, сама себе причина и повод. Получается, что здесь облачение и разоблачение оказывается и работой с большим историческим временем, причем в этом времени выживают только эмблематичные изображения, такие как дельфины,

В стихотворении о рафаэлевом ягненке мы замечаем тоже тройную интригу, отход от банального понимания «творчества», расставание с временем и пространством, но затем обновленная встреча с пространством, временем и уже самой живой жизнью. Основой здесь именно становится понимание перехода от прекрасного к возвышенному как «праерафаэлитского» возвращения от плана к изделию, а значит, и понимание любого плана как эмблематического, а не как чистой репрезентации. Сначала герои живописного изделия погружаются в «уста вселенной», которые и должны их принять, как раковина принимает жемчужину. Жемчужина в природе – это боль для раковины, болезнь раковины, поэтому «боль» вселенной, когда жемчужина знаменует христианское спасение для всей вселенной.

229

Художник в стихотворении Мандельштама расстается со своим трудом, свидетельствуя о власти «легкого воздуха» Но опять сосуд приемлет сосуд: раковину принимает и океан, который всему придает свой цвет. Пространства уже нет, есть океан, который тоже раскладывается не как позднее на «море и страсть», но на синь и вьедчивую соль, на те материалы, которые эмблематичны в той мере, в какой созданная на их основе эмблема будет принадлежать возвышенному опыту.

Наконец, и океанская боль оказывается внутри нового сосуда, вертепа, разбойничьей пещеры, которая и становится пещерой Рождества. Уже нет времени, и буря оказывается покоем. Если в более позднем стихотворении в конце каталогизировались эмблемы, как звезда, летучая рыба и «вода, говорящая да», то здесь эти эмблемы оказываются способом освоить «большое время», формы созерцания, априорные формы познания и созерцания: пространство, время и причинность. Это черствая скала, утверждение в пространстве, молодая поросль лесов, возвращающих нас к времени, и «восхитительная мощь» неба, которое стало само себе сосудом. Различие между условным пространством холста и переживаемым небом исчезло. Углы великого неба и углы картины – одно и то же: жизнь, море-сосуд, картина-воздух, изображающее и изображенное, закаленное одинаково солью времени и угловатостью пространства. Где нет уже старого банального «творчества», там причиной не становится вещь, производство или измерение (как учил и Пастернак, что причины есть у сор, а не у искусства или жизни), но причиной стала сама себе вещь. В этом смысле Мандельштам и Пастернак, учитывая кантовский опыт рассуждения об априорных формах познания, открывают романную перспективу, о которой мы будем говорить потом, в которой эмблематика оказывается единственным способом справиться с экзистенциальным давлением времени и пространства.

Итак, в стихотворении Мандельштама появляется «холст». Образ свитка, свивающегося неба, и одновременно обертывания, вроде сосуда или лавы, оказывается важнее отсылки к реальному материалу произведения. Легкий воздух свирели напоминает о пастухах Рождества, которых нет на доске Рафаэля, но которые обычно в проповедях знаменуют бодрствование. Всё время, эмблематизированное до степени острейшего экзистенциального переживания, оказывается напряженным, нет времени для сна, но есть только время раскрытия бодрствования как универсальной эмблемы бытия.

Жемчужина – образ непорочного зачатия: часто средневековая мысль сопоставляла признаваемое тогдашним знанием возникновение жемчужины от удара молнии с зачатием от Духа, явившегося как мгновенная полоса света. Поэтому «боль жемчужин» – это боль будущего Страдания, о чем говорит и композиция картины Рафаэля: чудесный Младенец приникает к агнцу, как к олицетворенному будущему страданию. Эмблематика здесь не продолжает аллегорическую ренессансную традицию истолкования Писания, но вмещает ее в себя как свою часть, несколько оксюморонно, но вполне в соответствии с кантовской логикой возвышенного, по отношению к которому переживание прекрасного есть частный опыт, включаемый в общий экзистенциальный опыт, опыт «возвышенного» как неотъемлемый опыт, так что опыты понимания оказываются частными составляющими опыта, его «малым временем». Мы возвращаемся к той оксюморонности образов стихотворения, с которой мы начали. Олицетворенное страдание оказывается живым, одушевленным, даже воодушевленным. Именно к этому трепетному переживанию страдания, которое пробуждает от морока, поэт и стремится, – и тогда боль жемчужин, боль пережитых образов божественного Страдания, галерея образов, упорядоченных по эмблематическому принципу, и оказывается настоящим болезненным бодрствованием.

2.

В романах мы наблюдаем обратное движение: не к экзистенциальному опыту, но от него к пониманию деталей, каждая из которых может оказаться ключевой. Поэтому здесь больше подойдет не образ «облачения», а образ «диспозиции», и важнейшими для интерпретации оксюморонов и неувязок в образности могут оказаться монументальные композиции Рафаэля, в которых произошла диспозиция всех имеющихся на тот момент «наук». В ретроспективе такая диспозиция воспринимается как диспозиция герменевтического опыта, который всегда остается как опыт читателя, несмотря на то, что система наук в новое и новейшее время строится уже по другим принципам.

Тема эмблематики в качественной массовой литературе выводит чаще на тему эмблематизма, иначе говоря, превращения в эмблемы образов, которые сами по себе эмблемами не были, а не на тему эмблем как таковых. Хотя детектив и другие жанры массовой литературы часто упоминают вещи, в том числе и произведения искусства, вокруг которых вращается сюжет, сами по себе эти произведения рассматриваются не как сюжеты, а как поводы для раскрытия чуждого сюжета, как средство нарративизации, но не средство понимания уже познанного сюжета живописи, помогающего идти и по непознанному сюжету детектива. Эффект детектива как раз строится на совмещении изучения «познанного» (клише) и «не-

познанного» (интрига), и поэтому не может быть простым интерпретативным развертыванием сюжета, в том числе сюжета эмблемы.

Но мы говорим об «эмблематичности» с тем же правом, с каким для произведений высокой литературы говорят о «живописности» упоминаемых в них артефактов. В произведении высокой литературы важно обратить внимание на детали произведений, получающие большой символический смысл, например, на перстень или перчатку – повышенная символизация произведений искусства противопоставляется обыденному миру характеров и тем самым заставляет интенсивнее воспринимать большой конфликт.

В произведениях массовой литературы конфликт тривиален, поэтому важнее оказывается эмблематичность, раскрывающая, как может существовать данный характер в данных обстоятельствах, чтобы предотвратить обвинения в искусственных сюжетных ходах. Эмблематичность, как и живописность, отдает предпочтение общему впечатлению, первому впечатлению: только при живописности впечатляют наиболее выразительные и странные мелочи, а при эмблематичности – напротив, общий характер изображения, из которого делается не моральный, а характерологический вывод. Именно поэтому в случае эмблематичности мы движемся не к экзистенциальному переживанию возвышенного, а к эксперименту, можно ли исходя из вдруг наступающего опыта возвышенного упорядочить формы познания, чтобы потом по различным приметам в детективе вновь собрать целостную картину происходящего.

Мы рассматриваем один пример: размышления одного из героев детектива «Маленький друг» Донны Тартт (2002), который переосмысляет свое призвание в самый драматический момент для других героев, когда они и осваивают всю экзистенциальную драматичность априорных форм познания. Образный ряд, которым руководствуется герой, сформировал исключительно миром протестантского изучения Библии и благочестивыми образами, поэтому поневоле он разговаривает библейскими цитатами и незамысловатыми штампами. Но тем важнее, как сквозь эти штампы прорывается текущий опыт, который у такого человека не может не совпадать с самым общим опытом, который пережила вся западная цивилизация. Он никогда не слышал ни о Руссо, ни о Канте, но раз он видел автомобиль и подъемный кран, он переживает свое бытие в истории, само начало и продолжение человеческой истории, вполне по-кантовски. Но раз он мыслит образами скорее, чем развернутыми понятиями, и ни одно из имеющихся у него понятий развернуть не может, то проще сопоставить его мышление с тем, как еще до философии искусство осмыслило профанную историю.

Роспись потолка Зала Подписей (Станца делла Сеньятура) (1508) Содомы и Рафаэля представляет начало человеческой истории, которое ближе к пониманию Канта, чем средневековых толкований. Это не событие священной истории, а событие истории цивилизации. Грехопадение – не скорбь, которая возобновляется в тоске человечества по календарю и в живом переживании души, но одно из событий, которое само по себе печальный факт, но при этом живет среди других событий, требуя от пытливого созерцающего ума по-новому «переформатировать» события, участвовать в них. Слева от философии картуш с изображением изучения сферы неподвижных звезд, слева от юриспруденции – суд Соломона, слева от богословия – грехопадение, и слева от поэзии победа Аполлона над

Марсием. Получается, что богословие только может справиться с последствиями грехопадения, и только поэзия может не просто создать аполлоновское произведение, но и создать тем самым основание суждения. Только философия может превратить интересное изучение в знание, выраженное в вечных формулах, и только юриспруденция может не просто разбирать казусы, но создать бесспорную меру справедливости, остро как меч проходящую всю историю. В речи героя и воспроизводится эта четверокая логика, только и придающая смысл профанной истории – смысл здесь тождествен возможности поворота от простого признания фактов к возможности жизни среди увлекающих образов.

Итак, герой в больнице осмысляет всю предшествующую жизнь. «Озарение (epiphany) на Юджина снизошло тройное. Во-первых, поскольку он был духовно не готов к тому, чтобы служить со змеями (to handle serpents) и не был на то помазан Господом, то Господь... покарал» [Тартт 2015, 531]. Сквозным мотивом детектива являются змеи, которые чудовищны именно своим внезапным вмешательством в обыденность, и тогда очевидна связь богословия как помазания с победой над змеями. Богословие у Рафаэля, как «знание божественных дел», указывает вниз, иначе говоря, ищет избранника, при этом волосы Богословия развеваются на ветру – оно поднялось слишком высоко, где ветер не смолкает. И таким образом, попирание главы змия как условие спасения реализовано и иконически, как умение вовремя выследить обстоятельство греховного мира, сохраняя при этом возвышенную природу, которую ничто земное преследовать не может. Герой же пока преследует свою же собственную земную жизнь, поэтому вряд ли может ощутить в себе богословское призвание, парящее на просторе ветров и снисходящее к земле только силой помазания.

«Во вторых, не каждому... дано проповедовать (be a minister of the Word)... и Юджин заблуждался, полагая, что проповедничество (ministry)... было единственной лестницей, по которой праведник мог взойти на небо (attain Heaven)». Здесь уже отсылка к Поэзии, которая именно создает лестницу, способ восхождения к вершинам ремесла, кто по ней восходит, а кто нет; Поэзия вершит суд, хотя все карабкаются по одной лестнице восхождения. Поэзия украшает лицо, а Юджин стыдится отметины на лице. Тем самым, он признает в себе непоэтичного проповедника. Духовная лестница восхождения к праведности возвращается к образу лестницы ремесла, раз именно Юджин говорит о себе как о неудачном ремесленнике, а не как о чуждом правды человеке.

Поэзия в изображении Рафаэля обладает легкостью, крыльями, и об отсутствии легкости в себе жалеет Юджин, также жалеет, что у него не было «ни образования, ни дара красноречия» (no education, or gift for tongues) – так перечислены свойства не риторики, где сначала дар, а потом образование, а поэзии, которая держит книгу на колене, а лиру на плече – внимательно изучая и перебеливая рукописи, что в античности и требовалось от любого профессионального поэта – годами редактировать самого себя, заветы Горация. Наконец, Юджин считает, что «у Господа на Юджина были другие планы (had different plans)», и именно поэзия у Рафаэля не указывает, но несет звездчатый клав на своей одежде, как бы чиновница, которая при этом вполне завершила свои планы в красоте собственного стана и собственной стройности.

Остаются против часовой стрелки Философия и Юриспруденция.

Герой открывает в себе призвание садовника. «...Юджину открылось, что эти цветы и были тем знаком, о котором он молил. Господь сотворил эти крошечные живые создания, живые – как его сердце: хрупкую, тоненькую красоту с жилками и сосудами, которые посасывали воду из уродливой вазы, которые даже в темноте долины смерти источали милый слабенький гвоздичный аромат» (it was revealed to Eugene that the flowers themselves were the sign he'd prayed for. They were little live things, the flowers, created by God and living like his heart was: tender, slender lovelies that had veins, and vessels, that sipped water from their hobnail vase, that breathed their weak, pretty scent of cloves even in the Valley of the Shadow of Death). Долина сени смертной – там, где не надо бояться ничего, потому что и там Бог – как в известном изречении философа Гераклита «и здесь боги». Именно здесь на первый план выступает схема Философии по Рафаэлю, разумеется, философии Аристотеля: она восседает на троне из Артемид Эфесских, которые источали, по античным сообщениям, аромат и молоко в смертной долине жизни. Подол одежды Философии украшен цветами, что знаменует внимание Аристотеля ко всем подробностям биологической жизни, тогда как верх платья испещрен звездами, которые для Аристотеля были живыми. Ренессансное восприятие философии Аристотеля как раз требовало признать подробную пылливость утонченностью и чувством прекрасного: начиная с Кристофоро Ландино, который применил к Данте вполне традиционный аппарат толкования, Ренессанс начал возвращаться к традиции и Аристотелю; но воспринимал это возвращение как обретение хрупкого и утонченного равновесия, которое только и может быть «правильным», а не как создание исчерпывающей системы знаний. И как раз к такой систематизации не на основании овладения материалом, а на основании восхождения нюхом и чувством к источнику, к аристотелевским причинам, и стремится герой. В перспективе возвышенного опыта это оказывается не просто тягой к прекрасному, но ориентированием в пространстве, в том числе в пространстве собственного пережитого опыта.

Дальше уже говорится о действии, которое воспроизводит как раз суд Соломона: бабка говорит, что сад обойдется дорого, и что всё «падет на ее плечи» (trick at her expense), что над ней издеваются, тогда как Юджин просто молчит. В этом состоит понимание суда Соломона от Ренессанса до императивов Канта – в том, что это не спор двух позиций, но выбор между двумя добродетелями, который мотивирован не качеством добродетелей, а безмолвием настоящей истины, и способом только себя отразить, видеть себя в зеркале чистоты. Таким образом, герой воспроизводит логику профанного историзма, но так как не имеет вообще никакого концептуального языка, то поневоле он вынужден эмблематизировать, а не сообщать то, что он думает. Он сталкивается с плоскостью собственных образов, и уже исходя из этого планирует объем своих дел. Так в детективе возвышенный опыт позволяет уже не просто прочитать наследие Рафаэля в ключе тотальной эмблематизации, но увидеть эмблематизацию как главный способ перехода от ориентирования в пространстве пережитого к созиданию собственной жизни, в которой появляются детективные приметы и одновременно появляется прекрасное. Кант здесь считан из собственного опыта, поэтому не идеализируется, как у Мандельштама, но становится частью повседневности, возвращения героя в повседневность.

Роман Александра Ильенена «Пенсия», одно из крупнейших произведений новейшей русской прозы, — сложнейший сплав сентиментального видения вещей и отрешенного созерцания. «Пенсия» представляет собой метакритику и неогегельянства Кожева, и психоанализа Лакана в обращении к различным образам искусства. Ильенен сразу выделяет канонические свойства картин старых мастеров, которые в исторической ретроспективе ассоциировались с реформой Рафаэля: а именно, противоречивые образы, внутри единого конгломерата плана — чем больше живописец примеривается к собственному плану, тем скорее эти противоречия растворяются в опыте возвышенного:

сами картины — разных мастеров, и часто разных — более-менее удаленных друг от друга эпох — представляют собой конгломерат цветов (пятен), образов, кричащих, противоречащих друг другу [Ильенен 2015, 118]

Обозначенное в этих словах восприятие напоминает то, как мы рассматриваем картины в музее-особняке, стремясь заметить и саму атмосферу музея, и это драгоценное пространство, и стиль жизни, внутри которого эти картины были баловством. Только здесь зрение оказывается не фокусированным, а расфокусированным, не направляющим от аристократической жизни к мысли художника, но напротив, заставляющее схватить ту живость удаляющих впечатлений, которая и позволяет мыслить в живописи не только эстетику. Как если бы мы, придя в музей-усадебу, только и делали, что смотрели бы не на полные смысла картины, а на поверхность китайских ваз, полировку столов, жемчужную инкрустацию, зеркала и медные подсвечники, ловя световые отражения, и в них полагая и настоящее движение света. Это и был бы мужественный свет (греческое гомеровское фос в значении мужчина созвучно слову фос — свет) в противоположность женственным отражениям.

Ильенен явно спорит с концепциями «различия» как предшествующего «тождеству» (Делез): оказывается, что различие предшествует не тождеству, а совокупности вещей, их материальной плотности, и что тождество возможно только там, где есть определенность пола, а не интеллектуальная работа по отождествлению; не остроумие, а нахождение материального «утешения». В мире Ильенена там, где в старом аристократическом мире живопись выглядела бы досугом и развлечением, оказывается «утешением». Здесь уже мы видим не возвращение даже от возвышенного опыта к прекрасной эмблематике, но попытку, ориентируясь в прекрасном, найти единственное основание, на котором прекрасное становится эмблематичным:

поехал в Эрмитаж искать у. у картин старых мастеров [Ильенен 2015, 142]

Сокращение «у.» как ключевое для обозначения места, Удельная, известно всем читателям прозы Ильенена начиная с написанного еще в 90-е романа про У. Здесь «утешение» оказывается главным понятием, позволяющим отказаться от взгляда на живопись как развлечение. «Старые ма-

стера» у Ильянена никогда не выступают как художники, способные дать квинтэссенцию культуры. Напротив, они всегда требуют заглянуть с другой стороны культуры, не проникая в сущность явлений, но напротив, сразу изымая эти сущности из эстетического мира:

убрать горницу цветами с картин старых мастеров (посв. невесте Жана Николая, благородной Клаудии) [Ильянен 2015, 475]

Не случайно в следующем же абзаце даются «кипарисные носилки, крест и шкатулка»: смертность, кипарис на кладбище, кипарисовый крест и кипарисовый ларец обернулись кипарисными носилками. Перед нами не устремление взгляда к смертности, что отвечало бы возвышенному опыту, но напротив, выворачивание, представление образа и символа как совершенно материальных носилок, таких же переносных, как цветы, вдруг выхваченные из эстетического мира особой тягой повествования. Это уже не опыт ориентирование, а переживание эмблематики как слишком материального, так что чувство может состояться не как эмпатия, а как опыт различения. В этом смысле, Ильянен вполне подводит итог эмблематизирующему пониманию Рафаэля, когда уже освоены все априорные формы познания, потому что сама жизнь состоит в проживании собственных примет, и поэтому смысл в жизни возникает не как намек, а как единственное отличие прекрасного как такового от прекрасных вещей. Прекрасные вещи изобретаются, тогда как прекрасное оказывается единственной эмблемой самих условий работы с материалами, самой радикальной материализации, с которой мы начинали статью.

Тогда можно понять, о чем говорит Ильянен в тех экфрасисах, которые кажутся темными:

Венера не в мехах, а в Водолее. С другой стороны, кто знает? может быть там (в В.) кутается в меха, может быть лежит раздетая (как на картине Тициана) [Ильянен 2015, 159]

И далее на этой же странице у., эта буква-топос, в значении «умнейший муж России» — опять возвращает нас в круг тех же топосов движения от остроумия к витальной силе. Поэтому образ Венеры оказывается более сложным: если роман Захер-Мазоха, с его метафизикой неизбежной эстетизации, все помнят, то смысл картины Тициана помнят не все. Венера Тициана — невеста, физически готовая к браку (который может быть понят и как алхимический мистический брак), служанка проверяет сундуки с приданым; но действие состоялось в парадном зале с гобеленами. Получается ситуация движения с изнанки: мы должны вроде бы созерцать Венеру в обстановке роскоши, но вместо этого наше внутреннее переживание брака, соучастие в духовном или алхимическом браке, оказывается публичным, опубликованным.

Венера в Водолее означает бисексуальность: Водолей, как пропускающий через себя все жидкости, выглядит как образец именно не гермафродитизма, а бисексуальности. Логика Ильянена как раз в таком переходе от эстетического созерцания вещей как гермафродитизма к наделению жизни вещами как бисексуальности, к отдаче себя вещам, от «утехи» к «утешению». Такую бисексуальность нужно понимать не как расслаблен-

ность либертена, но напротив, как власть над полом, подчинение пола строгой работе с вещами, с их блеском, но и с их сущностью. Не как допущение отношений с обоими полами, но как принятие обоих половых ролей: не относительно ролей «жены» и «невесты», но можно и целомудренных «отца» и «матери». Такая понимание бисексуальности раскрывает другой скрытый экфрасис романа, на не менее известный шедевр мировой живописи, «Возвращение блудного сына» Рембрандта:

Пушкин, боявшийся сойти с ума. [здесь: «с ума»], теперь в своем чреве имеет Василия, как отец блудного сына (Жан Николя у картины Рембрандта сделал такую ремарку: отец прижимая голову сына к животу и обнимая руками словно заключает его снова в чрево). И разные руки отца: правая женская, а левая мужская [Ильенен 2015, 464]

Понять такой экфрасис можно, если исходить из того, что вообще означает эпизод блудного сына. После покаяния сына-растратчика отец передает ему перстень, иначе говоря, право распоряжаться имуществом (сейчас это бы была кредитная карта). Чаще всего покаяние и обретение перстня в христианской экзегезе трактовалось как крещение и обретение всего завещанного Царства.

236

Но у Рембрандта на руке отца уже нет перстня; получается, что отец отдал право распоряжаться имуществом еще прежде, чем принял покаяние. Решение Рембрандта можно объяснить тем, что слишком буквально художником был понят образ из слов отца: «ибо этот сын мой был мертв и ожил, пропал и нашелся». Если эти слова будут описывать не просто реакцию отца, но состояние сына, то тогда оживание, разумеется, предшествует и глубокому покаянию, и получению перстня.

Против такой объективации слов, сказанных персонажем, выступали критики Библии с Лоренцо Валлы и Эразма Роттердамского, указывая, что из истинности Библии вовсе не следует, что всякий персонаж тоже высказывает истину. Но мы видим, что Рембрандт допускает такую истинность слов отца, когда речь идет о безусловном принятии сына: о дословесном, о вещах, а не словесных договоренностях. Так возникает уже не гермафродитизм сыновнего расточительства, готовности быть в любых компаниях, — но бисексуальность отцовского лона — что отвечает библейскому нетождественному тождеству «сердца» и «утробы».

Перед нами подспудный спор с «Именами отца» Лакана: доказательство того, что можно быть поименованным Отцом, представшим тебе именно как Отец, еще прежде чем ты находишься в поиске имен отца. Против Лакана явно направлен и образ двух рук: более тонкая правая рука оказывается женственной. Это такое же движение от изнанки; мы движемся не от обстоятельств нашей жизни к эстетически видимым рукам, ее создавшим, но от рук к тем обстоятельствам, в которых мы живем. Появляется не гермафродитизм покаяния, как возвращение к первозданному Адаму, но бисексуальность новой жизни, открываемой как то что впервые — рука означает власть, рукоположение, посвящение; иначе говоря, власть над полом.

Данную трактовку подтверждает итоговое появление термина «утешение» в романе:

вчера с Ваней вспоминали как будет по-немецки утешение. У картины Возвращение блудного сына. Ваня по-немецки цитировал Рильке Боже, я же сандалька с твоей усталой ноги [Ильянен 2015, 571]

Такое «утешение» полностью переворачивает привычное эстетическое отношение: не любование отдельными произведениями, но ощущение себя как произведения. Оно не новое после Рильке и Пастернака («и прячешь, как перстень, в футляр»); но особенность Ильянена — что оно связано не с ситуацией усиленного переживания собственной смертности, а с поисками памяти, которая и должна найти правильное решение. Памяти, которая должна не разгадать загадку, но вспомнить и подобрать загадку к разгадке. Не раствориться в расслабленной разгадке, но обрести женственность гадания и мужественность разгадывания.

Таким образом, старые мастера в мире Ильянена оказываются разными вариантами воспоминания слов, ключевых слов. Мир априорных форм познания, познанных через символы, уже усвоен; поэтому любые великие мастера усваиваются через призму Рафаэля: переживание опыта телесного контакта как опыта взаимодействия с одеждой и опыта принятия на себя гендерной роли как роли экзистенциальной. Хотя великие художники упоминаются самые различные, но тем не менее проблематика с ними связывается именно та, которую критика Рафаэля связала с Рафаэлем. Просто так как для Ильянена и изобретение вещей принадлежит миру ориентирования во времени и пространстве, в уже усвоенных и присвоенных формах познания, то все старые мастера оказываются только облачениями для Рафаэля, для опыта цветовых пятен и тактильного ощущения света. Они оказываются эмблемами самой живописи, в их наследии выделяются эмблематизирующие жесты, но ключом к этим жестам может быть только опыт Рафаэля, как он с некоторого времени был понят европейской культурой.

Итак, можно сделать вывод, что в культуре критика Рафаэля напрямую проистекала из необходимости применить эстетику Канта к множественному человеческому опыту, равнодействующей которого становится постепенно экзистенциальный опыт. Но эта эстетика никогда не бывает присвоена до конца, и поэтому переживание дела Рафаэля как эмблематизации может пониматься как выход из тупиков экзистенциального переживания. Эмблематизация здесь означает такое картографирование мира, которое не сводится ни к подбору образов, ни к систематизации опыта на основании априорных данных. Рафаэль, понятый в ретроспективе как художник переходный между радикализацией материала и тотальной символизацией образов, воспринимается после опыта возвышенного переживания символов как художник тотально эмблематический. Его образы, взятые из традиции и не противоречившие ей, превращаются в эмблемы, работающие не только с культурными смыслами, но и с опытами пространства и времени, повседневности и возвышенной жизни, чувством прекрасного и ощущением смысла, заново каталогизируя весь этот опыт. Тогда в обращении к Рафаэлю в сложно устроенных жанрах поэзии и прозы и вскрывается уже не радикальная работа с материалом, по Гринбергу, но радикальная работа с опытом.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев, С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры [1978] // Его же. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-Классика, 2004. С. 404–425.

Гринберг, Клемент. Авангард и китч [1939] / пер. с англ. // Photographer.ru URL: <http://www.photographer.ru/cult/theory/3000.htm> (дата обращения 01.02.2016)

Ильянен, Александр. Пенсия: Роман. — Тверь: Kolonna Publications, Митин Журнал, 2015. 676 с. [Отпечатано типографией военно-патриотического общества «Красная Куница», 198097, Санкт-Петербург, переулок памяти поклонников видеоклипа Gangnam Style, д. 1п.]

Тартт, Донна. Маленький друг. / пер. А. Завозовой. М.: АСТ, Corpus, 2015. 640 с.

TABLE OF CONTENTS

Preface	7
FROM THE PREHISTORY OF THE EMBLEMATICS	
<i>Maria Nadyarnykh. Iberian «Inventions»: Words and Things on the Frontiers of Inventions and Traditions</i>	13
THE POETICS OF THE EMBLEM: WORD AND IMAGE IN THE INTERPLAY	
<i>Anton Nesterov. Emblemata and the «Images of Memory» in the <i>ars memorativa</i>, or Once more about the Love between Text and Picture</i>	34
<i>Daniil Zelenin. The Interrelation of Word and Image in the Emblematics: Problem Cases</i>	59
THE TOPICS OF THE EMBLEM: THINGS AND THEIR MEANINGS	239
<i>Alexander Makhov. The Emblematics of Joachim Camerarius: from Nature to Man</i>	75
<i>Evgeny Pchelov. The Parrots in European Emblematics and in Russia</i>	97
EMBLEMATICAL THINKING IN THE LITERATURE	
<i>Lydia Sazonova. The Emblematics in Russia: from Simeon Polotskii to Pushkin</i>	114
<i>Olga Dovgy. The Emblematic Codes of Antioch Kantemir's Satires</i>	153
<i>Ekaterina Dmitrieva. Nikolay Gogol: Transfiguration of Emblem</i>	184
THE EMBLEMATICITY IN THE VISUAL ARTS	
<i>Alexey Svyatoslavsky, Nadezhda Shalotkina. Concerning the Problem of Attributing the Allegoric Reliefs in the Atrium of the former Moscow Female Higher School Building (presently the Moscow State Pedagogical University)</i>	217
<i>Alexander Markov. Raphael, the Emblematic Painter: the Limits of Influence in Literature</i>	227

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Эмблематика и эмблематичность в западноевропейской и русской культуре. Коллективная монография / Под редакцией А. Е. Махова. – М.: Intrada, 2016. – 240 с.

www.intrada-books.ru

Заказы направлять по e-mail:
intrada-books@yandex.ru
intrada_2002@mail.ru

Подписано в печать 18.06.2016.
Формат 60х90/16. Гарнитура Times. Тираж 500 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ООО «Аквариус»
300062, Тула, ул. Октябрьская, 81-а.
тел./факс: +7 (4872) 49-73-73



9 785812 522186