

БЕСТИАРИЙ



И СТИХИИ



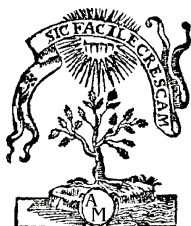
БЕСТИАРИЙ
И
СТИХИИ

БЕСТИАРИЙ

И

СТИХИИ

RES et VERBA — 2



INTRADA
МОСКВА
2 0 1 3

ББК 83.3(0)
3 43

Бестиарий и стихии: сб. статей. — М.: Intrada, 2013. — 166 с.

Bestiary and the Elements / Edited by Alice Lvova, Olga Dovgy. – Moscow: Intrada, 2013. — 166 p.

Проект «RES et VERBA», встреча 2.

Составитель
А. Л. Львова

Научный редактор
О. Л. Довгий

Художник
Л. Е. Каирский

В оформлении обложки использована картина
«Вода» из цикла Клода Дерюэ «Стихии»
(1637-1642; Музей изящных искусств, Орлеан).

Книга представляет собой сборник статей по материалам второй научной конференции в рамках программы «RES et VERBA» «Бестиарий и стихии в словесности и изобразительном искусстве», состоявшейся в РГГУ 28-29 сентября 2012 года. На широком и разнообразном материале известные учёные из Москвы, Санкт-Петербурга, Уфы, Калининграда рассматривают проблемы семантики, семиотики, символики животных и стихий в словесности, изобразительном искусстве, кино различных стран и эпох. В приложении дана подборка эмблем XVI-XVII вв. на бестиарные темы. Издание включает многочисленные иллюстрации.

978-5-8125-1871-4

© Авторы статей, текст статей, 2013
© «Intrada», макет, 2013

Что за лошадь,
что за конь —
горячей, чем огонь!

Второй bestiарный сборник, как и первый, мы начинаем строчками В.Маяковского, очень удачно отражающими его основную идею.

«Bestiарий и стихии» называется книжка, которую вы держите в руках.

Это сборник статей по итогам второй конференции в рамках программы «RES et VERBA», прошедшей в РГГУ в сентябре 2012 года. Её темой стали одновременно звери и стихии — вернее, их отражение в литературе и изобразительном искусстве.

Шалуныя рифма не случайно сблизила слова: *конь-огонь*. Если присмотреться, то и обозначаемые этими словами сущности не столь различны меж собой. Для описания разгула водной стихии в поэзии всегда готово сравнение с диким зверем:

Нева течёт, бежит, как жадный в стадо волк...

Звери и стихии в нашем сознании всегда рядом. И мы решили расположить статьи не по тематическому принципу «звери/стихии», а по географическому, принятому в первом сборнике, — «Россия/Запад».

Раздел «Россия» открывает статья **О.Л. Довгий «Пётр — победитель зверей и стихий (по сочинениям Феофана Прокоповича)»**, посвящённая анализу стратегии отрицательного эпидейксиса, применяемой Феофаном для прославления Петра Первого. Возвеличивание монарха через охуднение его врагов — излюбленная риторическая тактика Феофана. Враги Петра уподобляются различным диким зверям, и победа над этими метафорическими животными увеличивает славу российского монарха. В статье описана триада любимых риторических инструментов Феофана: гиперболическая амплификация, bestiарная метафора, стихийный сюжет. Жизнь Петра в сочинениях Феофана предстаёт как череда побед над дикими зверями (метафорическими) и грозными стихиями (вполне реальными).

Статья **Д.П. Ивинского «Дракон, иль Демон змеевидный»: к наполеоновской теме в русской поэзии 1812-1814 гг.»** представляет собой краткий опыт описания наполеоновской темы в русской поэзии 1812-1814 гг., преимущественно в рамках заданной Державиным интерпретации образа французского императора как исчадия ада и в связи с мотивом нашествия inferнальных сил.

В статье **А.Л. Львовой «Bestiарий “Скупого рыцаря”»** драматическая сцена А.С.Пушкина анализируется с неожиданной стороны: подсчитаны все упоминаемые там звери и прослежена связь этого риторического зоопарка с судьбами героев и содержанием пьесы.

В статье **А.В. Скрыбиной «Стихия страсти: любовь и ненависть в произведениях Н.М. Кононова»** рассматриваются концепты «любовь» и «ненависть» в произведениях современного писателя Н. Кононова. Выдвигается гипотеза, что в картине мира Н. Кононова, во многом схожей с мифопоэтической картиной мира, компоненты бинарной оппозиции «любовь — ненависть», не являются контрарными антонимами, а представляют собой некое единство.

И.М. Косов в статье «**Стихийная тематика в советской драматургии 1920-х — первой половины 1930-х гг.**» рассматривает кризис партократии ВКП (б) конца 20-х и театральный интертекст молодой Страны Советов.

Статья **Д.М. Давыдова «Стихии и стихииали в новейшей русской поэзии: несколько предварительных замечаний»** посвящена выявлению осо-

бенностей понимания понятий «стихии» и «стихиалии» в новейшей российской поэзии. В основу образного ряда того или иного текста ложится своего рода семантическое гнездо, объединяющее стихии-основы и стихиалии-признаки стихий; частотность этих концептов в новейшей поэзии требует отдельного подсчета и исследования. Автор приводит примеры такого автометаописания из новейшей поэзии. На примере московско-крымской группы «Полуостров», где стихии распределялись как эмблемы участников, автор показывает, как последовательная работа со стихиями стала структурной основой поэтической деятельности.

О.Ю. Казмирчук, как и в прошлом году, знакомит участников с литературным творчеством своих учеников. В статье «Трактовка образа дождя в литературном творчестве детей» она анализирует различные интерпретации мотива дождя в литературном творчестве детей.

В статье **Игоря Сида** «Тотем в русской литературе. Зоопозитика текстов, зоософия сообществ» даётся описание и анализ процесса проникновения понятия и практики тотемизма в современную русскую литературу и связанный с ней литературный быт.

Л.В. Кузнецова в статье «Звериная самоидентификация современно-го российского киногероя: кот, волк и медведь» анализирует три российских фильма XXI века: «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» (2009 г.), «Волчок» (2009 г.) и «Медвежий поцелуй» (2002 г.). С точки зрения психоанализа и актуализации культурных ассоциаций зрителей описаны три варианта звериной идентификации героя с животными. Для реализации компенсации недостающих возможностей наиболее приемлем образ кота, интроекцией другого внутри себя оказывается медведь, для репрезентации психоза лучше всего подходит волк. Автор приходит к выводу, что животное является формой телесного мышления человека.

Раздел «Запад» открывает статья **А.Е. Махова** «Зверь в “Иконологии” **Чезаре Рипы**», в которой книга Рипы, задающая для всего барочного искусства алгоритм изображения отвлеченных понятий (при помощи конкретных образов — в т. ч. образов зверей), трактована как этап в развитии европейской бестиарной семиотики. В семантическом плане Рипа следует средневековой теории «значения вещей», хотя и изобретает немало новых смыслов для звериных свойств. В визуальном плане зверь у Рипы теряет самостоятельность, становясь атрибутом человеческой фигуры.

Статья **Б.В. Орехова, И.В. Пешкова** называется «Какого зверя больше водится в произведениях Шекспира?». Существует ли связь между предпочтениями в назывании зверей в тексте произведения и авторской индивидуальностью, этот текст породившей? Упоминание животных в принципе диктуется стилем эпохи или главную роль в этом узусе играет авторская интенция? Авторы считают, что в наше время ответить на эти вопросы стало проще, потому что зверей можно посчитать. В статье приводятся результаты подсчётов встречаемости названий животных в пьесах У. Шекспира в сравнении с другими англоязычными текстами различных авторов, эпох и жанров. С помощью компьютера авторы нашли ответ на вопрос, вынесенный в заголовок статьи (какого зверя больше водится в произведениях Шекспира?): доминирующим диким зверем в драматургии Шекспира является лев, это — четкий стилистический маркер драматических произведений Шекспира в целом.

О.А. Кулагина в статье «Птицы в творчестве Жака Превра» рассматривает особенности орнитологической метафоры и репрезентации птиц в стихотворных текстах Жака Превра.

Б.В. Орехов, М.С. Рыбина, как и в прошлом году, посвятили свою статью французским переводам «Слова о полку Игореве». В этом году они сосредоточили своё внимание на стихиях. В статье «Стихии во французских переводах "Слова о полку Игореве"» рассматриваются варианты передачи стихий в «Сло-

ве о полку Игореве» на материале 7 французских переводов XIX-XX веков. Сопоставление переводческих решений и привлечение историко-литературного контекста использованных формул даёт представление о характере трансформаций, которые происходят со «Словом» в «диалоге культур». Проведённый анализ показал особое положение перевода Ф. Супо, который при выборе стилистического ориентира то идёт за культурной традицией, то прямо ей противоречит, избирая неожиданное «остраняющее» слово.

В статье **О.В.Федуниной** «**Криминальный bestiарий А. Конан Дойля**» выявляются функции, которые выполняют образы животных в произведениях А. Конан Дойля с «криминальным» сюжетом. Среди них выделяются следующие: невольный преступник; орудие преступления и / или возмездия; прямая или косвенная жертва преступления; помощник сыщика; улика; экзотический антураж. Устанавливается взаимосвязь между этим аспектом и жанровой спецификой произведений.

М.Н.Храмова в статье «**Звери в фильмах о дикой природе: от экологической эстетики к массовой культуре**» рассматривает документальные фильмы как особый взгляд на животный мир. Они отражают все изменения в отношении общества к животному, стараются гармонизировать отношения человека с окружающим миром. Автор раскрывает специфику использования зооморфных образов в фильмах о дикой природе и отмечает характерное для подобных фильмов противоречие между желанием человека прикоснуться к жизни дикой природы и предлагаемым ему окультуренным образом зверя.

В статье **Ольги Лемберг** «**Все в масть: символы стихий в истории карт Таро**» показаны различные способы использования универсальных соответствий между мастями Таро и стихиями для консультативной практики по самым разнообразным запросам — здоровье, выбор профессии, предсказание погоды, психологический портрет. Описаны наиболее интересные и остроумные примеры визуального воплощения символов стихий в традиционных и современных версиях карт.

В приложении опубликована подборка эмблем XVI-XVII вв. на бестиарные темы с комментариями **А.Е. Махова**. Это препринт фрагмента его книги «Эмблематика: макрокосм», которая выйдет в конце 2013 года.

Программа «RES et VERBA» продолжается. Следующая сентябрьская встреча будет посвящена риторике и поэтике бестиария в словесности и изобразительном искусстве. Ждём старых и новых друзей.

Довгий О.Л.

Пётр — победитель зверей и стихий (по сочинениям Феофана Прокоповича)

Название статьи может вызвать недоумение. Если стихии Пётр действительно побеждал, то на диких зверей никогда не охотился — о каких победах пойдёт речь?

Всему своё время, всё разъяснится.

Кто такой Феофан Прокопович, ясно из подписи В.Майкова к его изображению:

6

Великого Петра дел славных проповедник,
Витийством Злагоуст, муз чистых собеседник,
Историк, богослов, мудрец российских стран —
Таков был пастырь стад словесных Феофан (В.Майков).



Феофан Прокопович

Даже враги отмечали, что Петру Феофан был предан «почти без лести и в реформы вложил целиком»¹. Его участие в преобразованиях выражалось главным образом в создании богато украшенного повествования о силе и величии Петра, о его победах.

Пётр — уникален; уникально должно быть и слово о нём: «Коликому убо риторству и красноречию быти подобает, которое толь многия и толь честныя силы, добродетели, деяния и дела по достойнию бы их украсить и возвеличить возмогло? И по единому из оных всякое требует к похвалению своему сильнаго витийскаго искусства».

«Отчего мы удивляемся Феофану, — писал учитель А.С.Пушкина Н.Ф. Кошанский. — Оттого, что он удивляет и поражает нас силою доказательств, и искусством их расположения»².

«Матерью всякого услаждения бывает разнообразие», — отмечал Феофан в своей «Поэтике»³ (с. 383); и на практике постоянно демонстри-

ровал силу этого тезиса. В его сочинениях гармонично соединены и высокое хвалебное слово, и самая ядовитая сатира.

Феофан искусно восхваляет самого Петра, но с не меньшим, а то и с большим увлечением, не жалея красок, описывает его врагов.

Позволим себе предложить термин для описания любимой риторической стратегии Феофана — *отрицательный эпидейксис*. Феофан мастерски использует всё богатство оттенков параномасийной зеркальной пары *хула/хвала*: подробное, яркое описание врагов, побеждённых Петром, оборачивается восхвалением Петра. Каждый новый поверженный враг, лишаясь своей силы, фактически передаёт эту силу Петру, ещё более умножая его мощь.

Враги Петра разделяются Феофаном на следующие группы:

1. **Внешние** (в свою очередь делятся по религиозному принципу: *христиане* и *магометане*).

2. **Внутренние** — разного рода противники преобразований; как светские, так и духовные.

3. **Природные** — *стихии*.

Любимые риторические инструменты Феофана (как при положительном, так и при отрицательном эпидейксисе) — *гиперболическая амплификация*, *бестиарная метафора*, *сквозной сюжет «Пётр и стихии»*. При ближайшем рассмотрении они оказываются принадлежащими к разным этажам риторического здания.

1. Гиперболическая амплификация

В своей «Поэтике» и в ораторской практике Феофан важное место отводит амплификации — умножению числа примеров.

Схема его такова: в сравнении с Петром приводятся различные мифологические и библейские герои с подробным описанием их подвигов — и шаг за шагом выявляется, насколько Пётр выше каждого по отдельности. В результате получается, что он выше и всех их вместе взятых.

Такая нечеловеческая сила у Петра — от Бога. Это главный постулат Феофана, главная его оппозиция: *враги от дьявола — Пётр побеждает их с Божьей помощью*.

В следующем примере Пётр уподобляется различным библейским персонажам, победившим грозных зверей: «Не великий победитель Домитиан, о нем же повествуют, что яко мухи убивать обыкн бяше, великий же — Самсон, иже льва растерза, великий же, ибо истинный Иракий, иже многия неукротимыя зверы и змия семьоглавного умертви...» (с. 24).

Представление о силе Петра растёт от исколона к исклому, ибо каждый из перечисленных персонажей одержал победу над каким-то одним зверем (львом, змием), а Пётр, уподобленный всем этим героям, фактически получает всех побежденных по отдельности зверей в свой победный фонд; туда же идут и не конкретизированные «многия неукротимыя зверы».

Как видим, речь идёт о зверях фантастических, выполняющих чисто риторическую функцию *устрашения/удивления*⁴; все они, по сути, гиперболы. Поэтому мы отваживаемся предложить ещё один рабочий термин: *гиперболическая амплификация*. Это техническая основа стиля Феофана; она даёт возможность как для расцвета бестиарной метафоры, так и развита стихийного сюжета⁵.

2. Бестиарная метафора

Для детального изображения первой и второй (а часто и третьей) групп врагов в распоряжении образованнейшего Феофана весь спектр европейской эмблематики и символики. Животные занимают там почётное место.

Феофану (как и Петру), родившемуся под знаком Близнецов⁶, очень свойственно мышление в бестиарных категориях. «Пастырь стад словесных», — назвал его В. Майков. Это очень точная характеристика, включающая одинаково важные для Феофана бестиарную и риторическую составляющие, оппозицию RES/VERBA: стада именно словесные. О различии существ вещественных и словесных говорит и сам Феофан: «Тайна ловитвы: ловитва бо сия в том разнствует от рыб вещественных ловления, что рыбы уловляемы суть от свободнаго и прохладнаго жития на смерть; мы же словом евангельским уловляемся от смерти...» (с. 62).

В «Поэтике» в разделе «Описании» в параграфе «Лица и звери» Феофан подробно рассказывает, на что обращать внимание при изображении зверей: «Не многим отличается и может быть таким же описание людей и прочих живых существ, четвероногих, рыб, птиц и т.п.; ведь при описании всего этого делается перечисление частей; за исключением того, что при описании животных надо также изображать их нрав, дикость, характер, хитрость, быстроту, проворство, боязливость, чутьё, смыслённость и т.п...» (с.361).

8

Вот как в бестиарной метафорике (используя образы вороны и лисицы из басни Эзопа) рисует Феофан портрет льстеца, лицемера: «Суетные почести. Хвалит все, что либо любимаго видит... Найдет, чаю, как бы похвалить и кашель господский; а хвалит с таковым намерением, каково было у одной лисицы⁷ Эсопиной, когда врана, брашно во устах держащаго, видя, похваляла от красоты лица и просила, дабы испустил сладчайший еще глас свой, сиесть дабы тако ей снедь оную уронил... — а всех таковых притворов изобретательница показала бы таможде лесьть самолюбная и своих точию корыстей ищущая... О есть ли бы было до сердца человеческого светлое окно (как то желал некий Момос в фабулах стихотворских), коль противное в нем все было бы видети внешнему лицу. Увидел бы еси под красным цветом змия, под веселием желчь горькую, под видом похвалы хулу...» (с. 73).

А вот созданная им бестиарная эмблема лести: «...написать особу, лицом скаредную и яростную, но машкаркою хорошею себя от части покрывающую, сидящую на крокодиле⁸, пестро одеянную, на лоне лиса живаго держащую, на главе флачок ветренный, а по всем кругом теле рюмки, лжицы, мешееки, ковчежцы и прочая несытости орудия и влагалища, а подписи и толкования не требе. Кто бы от сего не познает лестную мира любовь быти!» (с. 73).

Для описания практически каждого действия Петра и его врагов Феофан находит подходящего риторического зверя; рассказ о победах Петра часто предстаёт как бестиарий — как рассказ о победах над зверями, причём часто весьма экзотическими.

Посмотрим, каких зверей привлекает Феофан для описания врагов Петра.

1. Звери, символизирующие внешних врагов

Мерить победу силой побеждённого противника — этот беспрюжный приём постоянно в арсенале Феофана: «Подобнее и преславной

твоей победе величество и славу не иным мерил мерим, только силой и храбростью побежденного от тебя супостата, свирепством и лютостью льва свейского, ногою твоею попрунного...» (с.24).

В этой группе звери сильные, победа над которыми — честь.

Дракон как символ магометанства: «Крепкое его намерение было попрасть и умертвить *дракона магометова* или поне изгнать его из рая восточного...»; «...еще отроческою рукою разори Казикермень, разруши Азов и *дракона асийскаго* устраши...» (с. 132).

Медведь как символ зависти шведов к России: «Яко де бо *медведь* чией крови челюстями своими захватит, на толь лютее мещется, тако и человек завистный, вкусивши, а не пожерши ближняго, умножает в себе рвение...» (с. 51).

Феофан широко использует бестиарную *метафору рога* как знака победности: «На первом под Нарву походе нашем много подросли роги неприятелю...» (с. 54).

Но самый главный зверь в этой группе, безусловно, *лев*.

Этот геральдический хищник — символ шведской короны. Поскольку шведы — главные враги Петра, лев — самый частый зверь на феофановом риторическом полотне.

Как поступает Пётр с этим сильным зверем?

На уровне ЧТО — побеждает. И этого достаточно.

Но для уровня КАК — этого мало: нужны перифразы, варианты, нужна мозаика. Причём главное во всей массе примеров — справедливость, богоугодность действий Петра (в отличие от противных Богу действий шведского льва, подробно описанных).

Вот описание того, как Пётр возвращает России отнятые хищником земли: «Купил нам тое самодержец наш не серебром купеческим, но марсовым железом. Показа, аки перстом самая правда на бреги Ингрии и Карелии, *хищением льва свейскаго* давно отъятые; устремися убо тамо сила монарха нашего победительная и *прогна далече зверя оногo полунощнаго*...» (с. 45).

Имя льва перифразируется — он превращается в демонологического «*зверя полунащнаго*», победа над ним возвышается до уровня религиозного.

Пётр, в описании Феофана, выходит на битву, потому что «...возъярен же *неправедным терзанием льва свейскаго*, коль ему много наложи ран, коль много отсече крепостей...» (с. 45); и естественно — одерживает достойную победу над наглым захватчиком: «...преславно победи под Калишем... под Полтавою...» (45).



Д. Галаховский. Портрет Петра I, при панегирике Феофана Прокоповича 1709 года. Гравюра на меди.

Какие риторические приёмы использует Феофан для развенчания *свейского льва*?

Главное его оружие — *смех*. Сделать сильного противника смешным — значит лишить его силы. «Со смехом ужас несовместен», — заметит через сто лет А.С.Пушкин.

Высмеивая льва, Феофан подчёркивает уже не его силу (о ней было сказано довольно), а совсем иные качества: трусость, вероломство. Даже хромота, физический недостаток Карла XII, годится как аргументационное средство: «Устрашишася от гласа грома твоего, бежат от лица твоего ненавидящие тебя. Приходит мне zde на память, что повествуют о льву естествоиспытатели: егда, рече, лев не возмог насилию крепких ловцов противостати, на бегство устремляется; дабы не познали, в кую страну побеже, хоботом загребает следы своя за собою. Кто ж ныне тожде не видит на льве свейском? Видиши ты найпаче, яко с ним бежай, — не токмо телом, но и вероломством хромый; виждь ныне, како под крепчайшую руку отдался ты...» (с.35).

На этом примере хорошо видна риторическая техника Феофана: от уровня RES (сведений о реальном льве) ритор, используя аналогию, переходит на уровень VERBA — и обратившийся в бегство шведский король оказывается столь же жалок и смешон, как царь зверей в дикой природе, убгающий от охотников; а хромота физическая переходит и на уровень моральный: «не токмо телом, но и вероломством хромый».

10

Сам лев, иже многие устрашаще грады
В лесы, в чащи побеже искать отрады.
С малою ли бежище, звере, срамотою,
Хоботом заглаждая след свой за собою... (с. 213)

Другой сильный аргумент, применяемый Феофаном для доказательства справедливости деяний Петра, — рассказ о том, что сами подданные шведского короля, видя его слабость, смеются над ним: «И что вельми дивно, сами неприятели тесноту свою истинною понужденни, засвидетельствовали, когда на монетах, недавно в память падшего своего короля изданных, льва, вервием обвязанного напечатали...» (с. 110).

«Где гордость, где кичение твоё?», — иронически вопрошает Феофан.

К числу неприглядных качеств, делающих свейского льва смешным, Феофан присовокупляет и глупость — причём тоже применяя бестиарную метафору. Царь зверей уподобляется псу из басни Эзопа: «Добре и мудре изобреге некто притчу: пес — рече — похитив негде часть мяса, егда несяше воскрай берега речнаго, узре в воде сень мяса изображенную и, разумев бытии инное, мясо упусти в воду еже име, хотя похитити мнимое, и тако и мнимаго не обреете, и истиннае погуби» (с. 35).

Для Феофана риторическое искусство — это постоянное стремление к разнообразию, к постановке самому себе сложных задач и радость от их преодоления. Вот одна из таких преодолённых трудностей.

Риторическая ситуация, возникшая в следующем примере, могла бы привести в замешательство менее искусного оратора: столкнулись два VERBных льва — один традиционный шведский; другой российский, возникший из приведённой в речи пословицы: «... Древнее пословие есть: льва спящего не буди. А тут было противное: бывший наш противник как

народным знамением, так и самым делом лев, не спящий, но бодрствующий, возбудил досадами и обидами своими, раздражил нас и возбудил аки сонных. И то с ним сделалось, что ради спящего льва возбуждать опасаемся. Всякому чаянию, и нашему, и шведскому, и всего мира сталося противное. Нам непочему было надеяться не токмо одолети, но и устояти. Не явственный ли сие образ эмблемы императорской? Не видим ли Россию в тогдашние времена аки человека простаго, неискуснаго, на морские волны дерзающего? И как то истинно, что Россия слаба и нага, но и ещё аки от сна возбуждена, метнулася на напастника своего давно сильного и уже весьма на вред ея готоваго...» (с. 117).

Феофан находит изящный выход для разрешения риторической задачи: он обыгрывает ситуацию как своеобразную диафору, отражение: лев против льва. Спящему льву он уподобляет Россию, на которую нападает лев со шведского герба, метонимически замещающий и шведов, и Карла.

На следующем примере видно, как Феофан использует приём удвоения и иерархию метафорических слоёв: «Ты же, пресветлейший самодержче всероссийский, сам собою, своим мужественным воинством, без всякой иноземной помощи, единым устремлением, за немного часов, двоих *змиев*, две лютыя *ехидны* — брань, глаголю свейскую и изменническую — сильне растерзал и умертвил еси... таковую тебе бог даровал победу» (с. 36).

Первый слой в этом примере — устойчивая метафора льва в применении к шведскому королю. Второй уровень — уподобление этого метафорического льва другим зверям — наделённым гораздо меньшим количеством положительных коннотаций: *змию* и *ехидне*. Таким образом, шведский король спускается всё ниже по риторической оценочной лестнице, обретая малопочтенные свойства этих зверей. И — напротив — Пётр поднимается всё выше, поскольку, на уровне VERBA, в лице одного Карла побеждает целый сонм грозных зверей: и льва, и змия, и ехидну.

Феофан простирает метафорические уровни как вниз, так и вверх. В следующем примере видим, как из малопривлекательного мёртвого льва возникают пчёлы, дающие сладкий мёд для насыщения героя: «Яко убо иногда Самсон в растерзанном от себе *льве* обреете *пчелы* и мед, и усладився от сие, предложа гадание: от ядущего, рече, ядомое изыйде, и от крепкаго, рече, изыйде сладость. Подобнее и тебе, пресветлейший монархо, божиим благословением случися. Растерзал еси, аки второй Самсон (не без смотра же, мню, божия, ибо в день сей Самсона случися победа твоя) растерзал еси мужественне *льва свейскаго*. Се убо обретаеше в нем нектар сладкий...» (с.36).

Здесь несколько уровней аналогии и метафоризации: библейский (книжный, существующий на уровне VERBA) Самсон⁹, насытившись мёдом от пчёл, вышедших из растерзанного льва, переводит и льва, и пчёл с их мёдом на ещё более высокий уровень RESности¹⁰ — и вся эта иерархия аналогий и метафор нужна для громкой коды, возводящей всю постройку к Петру: «Растерзал ты... (не без смотра же, мню, божия, ибо в день сей Самсона случися победа твоя)...» и поднимающей российского монарха просто на недостижимую риторическую высоту.

Заметим, что и самого Петра Феофан сравнивает с трудолюбивой пчелой¹¹: «...зрит же в чуждых народах, аки в зеркале, свои собственные и своего народа и исправления, и недостатки; сами бо себе в самех же нас не ясно познаем и так, аки *пчела*, оставляя вредная, избирает, что лучшее

видит бытии и к своему и к народному исправлению...» (с. 65).

2. Враги внутренние

Здесь, как и следовало ожидать, обнаружатся звери низкие, ядовитые, презренные — нужные для показания низости изменника: *ехидна, змей, скорпион, саранча, лиса, нёс*.

1) **Изменник Мазепа** — главная мишень Феофана.

Его бестиарный портрет написан очень яркими красками. Он сочетает в себе качества самых низких зверей и — по совокупности — он ниже их всех. В нём соединились:

яд и коварство змея и скорпиона: «Хранися таковых, о России, и отвергай от лона твоего... имаше всегда носити змия в нядрах твоих и приличествует тебе глас божий, Езекиилеве некогда изреченный: “Посредой скорпий живеше ты” (с.28);

лисыя хитрость: «Что же творит? Забыв себе льва бытии, употреби лисовой хитрости и татьски нападе на полки твоя...» (с.30);

яд ехидны: «Мазепа- яд зверный.../О племя ехиднино...» (с. 210);

мерзостность мошкары и саранчи: «Но приступим уже ближе к самом крайнему делу. А тут в первых и есть пред очи скверное лице, мерзская машкора, струп и студ твой, Малая Россия, измена Мазепина...» (с. 121).

12

Среди самых низких зверей, коих Мазепа превосходит своей низостью, оказывается и *нёс*: «Кто же сие проклятого сего зменника неблагодарствие изрещи возможет? За толикую любовь монарха своего, еликой весь мир удивляшесе, толикую беззаконный показаша вражду, еликой такожде весь мир удивися. О кого сие иступление не помрачит! *Пси* не угризают господий своих, звери свирепые господий своих не вредят; лютейший же всех зверей раб поделал угристи руку его на толь высокое достоинство вознесе и на то крепце держим бяше...»¹² (с.28). У Феофана (как и у Кантемира) пес — зверь малопочитаемый. Его свойства — глупость, свирепость, завистливость. Литературное возвышение собаки до верного друга ещё впереди (у К.Н.Батюшкова будет уже идентификация с собакой¹³).

Соединение стольких ядовитых зверей, являющихся символами дьявола¹⁴, в одном человеке делает совершенно логичным вывод о том, что Мазепа ведом бесом: «...к помощи супостат и разорению отечества нашего бесом влекомый устремился...» (с. 121).

И всех этих бесовских зверей, соединённых в изменнике, одолел Пётр, ведомый Богом.

2) Противники самодержавия, истинного учения, подражатели.

Их аналоги — самые недостойные животные.

Прузи: «Суть нынешние и древнии настоящему учению противницы, которые не невежди себе мнятся быти, но богословствуют от писания; да так, как то летают *прузи*, животное открылателое: да что чревище великое, а крыльцата малые не по мере тела; воздойметса полететь, да тотчас на землю и падает. Тако и они суще книгочии, аки бы крылатые, аки бы летати, да за грубость мозга буесловцами являются, не разумеюще писания, ни силы божия...» (с.78).

Гусеница: «Державной власти, царю богоданному не честь умалити (еже и самое к вечному осуждению довольно), но и скипетра, и жития позавидети схотелося! Но кому похоть сия? Не довлели *мски* и *львы*; туды

и *прузи*, туды и гадкая *гусеница*...)» (с. 90).

Гадкая гусеница делается ещё гаже от сопоставления со львами.

А *прузи* останутся в литературе под именем саранчи — именно так определит Пушкин побеждённых Петром при Полтаве:

И падшими вся степь покрылась
Как роем черной саранчи...

Волки в овечьей шкуре — их должен распознавать мудрый правитель и пастырь, чьи задачи тоже описаны в бестиарных категориях: «Пастырь ли духовный еси, смотри, чего требует от тебя пастырей начальник Христос: испражняй суеверие, отменяй бабье басни, корми словом Божиим *овцы врученныя* и оберегай от *волков, кожами овчими одянных*...» (с. 98).

Скот — это общее и весьма грубое слово нередко встречается у Феофана для изображения непросвещённой косной толпы: «Аще же когда обретаем грубое народище безглавое..., таковых человек *скотом* обычене уподобляем и описуем их сею притчею “ни царя, ни закона” (с. 82); «А сия речь ко всякому и возрасту, и полу, и чину человеческому, ко убогим, и богатым, немощным, и сильным, и славным, и просто ко всем, кто только *не скоты* и не звери суть...» (с. 81).

В качестве положительного примера Феофан предлагает пчёл, у которых людям нужно учиться: «Имамы повесть о Вейдевуте, первом прусском и жмудском властелине. Народ его... принужден был у его, яко мужа разумнаго, просити совета к отраде своей. Вейдевут же таковую к ним речь прознесл: “Аще бы, — рече, — вы, людие, не были глупшии от пчел ваших, было бы добро вам”. Впросили, в чём они глупшии от пчел. “В том, рече, что пчелы малые и бессловенные мухи, имеют царя, вы же, чело-вечи, не имеете” (с. 82).

Мартышки: «В попечениях житейских погрязше ни о чем не помышляют, что к животу вечному ведати и содержать нужно; а однако христианским именем украшают себя; но именем токмо, а не делом. Ибо что видят христиане обычное, внешнее, церемонии или обряды, ходити например в церковь, хранити посты уставленные, весело проводити праздники, вжигати свечи, употреблять крестное знамение и прочая; то сами они делают, но делают, как **мартышки**, внешний вид только христианства избобразуя на себе, а внутреннего, духовного отнюдь не имея...»¹⁵

3. Враги природные — стихи

Речь о стихийном сюжете Феофана будет впереди, а здесь мы скажем лишь об использовании бестиарной метафоры в повествовании о победе над стихиями.

Водная, морская стихия уподобляется зверям своенравным, хитрым, сильным.

Крокодилы: «Кратко реци: поморию, флотом не вооруженному, так трудное дело с морским неприятелем, как трудно связанному человеку драться со свободным или как трудное дело земным животным при реке Ниле обходится с *крокодилами*...» (с. 108).

Кони: «Не как коня, так и корабля удобно управить. А ветер и море, яко непостоянные элементы, так ненадежные и помощники: кому помогут и кому спротивятся — неизвестно. В таком убо неизвестии, сумни-

тельстве, бедствии получить викторию — необычная воистинну слава есть...» (с. 110).

Буйство Невы, уподобление её дикому зверю останется в русской поэзии:

И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась... («Медный всадник»).

Вода течет, бежит, как жадный в стадо волк...
(Граф Д.И.Хвостов. «Послание к N. N. о наводнении Петрополя...»).

В описании борьбы Петра со стихиями встречаем уже знакомую нам *гиперболическую амплификацию*: нанизывание библейских и мифологических эпизодов, в которых герои побеждают различных зверей, многократно превосходящих величиной и силой: *кита, слона*: «В таковом сил неравенстве дерзнуть на бой дивно, вступить в бой предивно, а победить — и удивление побеждает. Есть повесть эллинская, что Геркулес в челюсти *кита великаго* вскочил с мечем и, три дни утробу его разоряя, умертвил его. Было бы се ныне виктории нашей подобное, да есть фабула, знатно из истории пророка Ионы выплетенная. Есть повесть в книгах Маккавейских, что Елеазар под военного, воинство на себе носящего *слона* подскочил со оружием и убил его. Было бы и се победе нынешней подобное, но Елеазар, тот и сам падением зверя разгнетен, умре, победив и побежден. Можно бы уподобить человеческому над зверем превосходству, понеже человек, коему естество не дало великой силы, но скудость тую умом наградило, земных и водных зверей, величиной и силою его без меры превосходящих, побеждает. Но и се не подобно, ибо воинству российскому дело было не со зверьми, а с людьми, умом и мужеством славными, и людей тех, на кораблях наступающих, галерами победило» (с. 110).

Все аналогии оказываются неполными: Пётр превосходит всех перечисленных героев — и Феофан приходит к естественному выводу об уникальности Петра: «Ничтоже прочее остаётся, точию удивлятися, никоего же подобия не видя, не обретая...» (с. 110).

Сила и мощь побеждённых зверей (часто мифологических — а значит, находящихся за гранью человеческих возможностей) риторически оправдывает любимые Феофановы уподобления Петра историческим, библейским и мифологическим героям. Звери — риторическое украшение масштабного полотна о победах Петра. Феофан вместе с А.Д. Кантемиром стоит у истоков риторического bestiaria русской поэзии.

3. Сюжет о стихиях

Если абсолютно все звери, о которых упоминает Феофан, существуют на уровне RES, то стихии в его сочинениях бывают как реальные, так и метафорические — и в этом особый смысл. В сочинениях Феофана тема «Пётр и стихии» образует стройный сюжет, который нам предстоит проследить.

Огонь

Прежде всего, это *война*. Метафорика огня, огненные глаголы постоянно присутствуют в речах, посвящённых военным действиям: «Преставшей бо от Юга, востала буря от Севера, война Шведская *воспалулася*...

Где в свете ни услышано, что Русь с шведами в войну вступили, согласно говорено, что России конец пришел... ибо война и турская от шведской *зажженная*, шведским *огнем* и громом нарещися может» (с. 134).

Именно с этой стихией связан *сам Пётр*.

Он постоянно уподобляется Марсу, богу войны и огня: «И если бы таковой отрок у древних римлян, языческим суеверием ослепленных явился, все бы воистину веровали, что он от Марса рожден есть...» (с. 128); «Все твоей начнут дружбы, все мира желати/И не дерзнут русского Марса раздражати...» (с. 214).

Феофан избирает слова с огненной семантикой для характеристики силы порывов, обуревающих Петра: «С природы охотный к оружию и *жаркий к огню* военному, во отроческом возрасте как играл и чем забавлялся?...» (с.128).

Вода

Нетрудно предположить, что воспламеняется сердце юного царя к противоположной стихии — воде: «...яко собственное было божие смотрение, когда *воспламенися* царёво сердце¹⁶ к *водным* судам, таже к устройению флота великаго яве показуется отсюда, яко охота тая в сердце его родилась от малаго случая, от обретения некоего ботика обветшалого» (с. 104); «Увиденный по случаю или паче по смотрению божию ботик... толикую *разожгло* в пространном сердце охоту к навигации, что успокоиться не могл, донеже не достиг совершенного *водного* беспокойства...» (с.128); «Негде по случаю найденный малый, ветхий, презренный ботик. О том стал первее легкий вопрос, а с полученнаго ответа *возгорелась охота*, да ещё только *водному* гулянью; скоро же больше и больше *разгораяся*, сердце *пролилось, аки пламень*, ко устройению великаго флота...»(с.106).

Отметим оксюморон «*сердце пролилось, аки пламень*» — Феофан постоянно подчёркивает разносторонность, оксюморонность самого Петра — его стремление ко всем стихиям и поприщам сразу: «Не скоро такового обрящем, который бы и к воинским и к гражданским делам угодный и охотный был... и едва не тако обоим сим в едином сердце человека трудно быти, како буре и тишине быть в одно время и на одном месте...» (с. 134).

Сколь велико влечение Петра к воде, столь велико и её сопротивление — и столь же ярки описания трудностей, ожидающих Петра в битвах на воде. Вода коварна, зла; именно она постоянно уподобляется сильным хищникам (см. выше). И чем она сильнее — тем почётнее победа над ней.

Покорённая вода увеличила славу Петра: без водной, морской, корабельной метафоры не обходится ни одно сочинение о Петре¹⁷.

Воздух

В случае с ветрами, Феофан не обходится без исторических аналогий. Многим древним полководцам помогали ветры — и это умаляло их заслуги: «И большую видим здесь милость господню, нежели где провидения ветры на помощь посылала. Помогли тучи Марку Антонию на немцов; пособили ветры Феодосию Великому на Евгения; послужила буря Елизавети британской на испанов. Но оным пособствовало смотрение ко отражению токмо неприятеля, а не ко умножению славы. Ибо когда слышим помянутыя и им подобныя победы, нарицаем щастливья, благополучныя, угодныя и ещё какие имена обрящем, но славными нарещи не

можем. Аще бо не всю викторию, то...виктории великую часть ветрам восписать подобает; понеже бо ветры помогли, то в сумнительстве остался мужество победивших — кто весть, что бы было, аще бы не помогли ветры?» (с. 111).

В сюжете Феофана воздух, ветер — помощник воды. Он играет против Петра. Феофан постоянно говорит о коварстве и непостоянстве ветров: «А ветер и море, яко непостоянные элементы, так ненадежные и помощники: кому помогут и кому сопротивятся — неизвестно...» (с. 110); «великую акции трудность ветер делал» (с. 111).

Но именно своим «противством» ветер увеличивает славу Петра. По Феофану, вся непокорность ветров нужна для того, чтобы победа монарха оказалась максимально чистой.

Феофан воссоздаёт целый, якобы искусно спланированный Богом спектакль: сначала грозные ветры кажутся непобедимыми, но вынужденные покориться отважному царю, ведомому Господом, они, как и все прочие враги, умножают славу Петра: «Но придаёт удивления то ещё, что великую акции трудность ветер делал. На тишине водной галерам единым нападать на корабли стоящие и то нелегко; есть бо то подобное атакованию крепких фортец. А галерам с кораблями сражаться в непогоду — кажется и чаяния противное. Тот же ветер, который кораблю ко обращению служит, галерам мешает. Нельзя не сказать..., что сия виктория осталась от собственного божия смотрения. ...Инако и лучше российскому воинству на море благословил бог. Не хотел, дабы воздух делился с нами славою виктории, но и вопреки; умножил ветрам трудность к морскому бою, да умножилась слава победителям. Послужил и нам ветер — да противством своим; послужил к славе, а не к победе. И понеже противился победе нашей, того ради явственно показал славу нашу, так что виктория нынешняя может таковым надписанием украшенна быть: неприятель и ветер побежден есть...»¹⁸ (с. 111).

Рифма «Петр — ветер» прочно вошла в стокфонд русской поэзии — см., например, «Надпись к портрету Петра Великого 1790 года» графа Д.И.Хвостова:

Звездою светлою сияет в мире Петр,
Он сушу покорил себе, моря и ветр...

Земля

В сюжете Феофана земля — союзница Петра против остальных враждебных стихий. Именно для земли, для строительства города отвоевывает он пространство у воды, борясь с ветром; именно землю освобождает от огня войны.

Помощники ему здесь — корабли и галеры, начиная с обретенного в ранней юности ботика, вызвавшего многочисленные эпидейктические пассажи Феофана. Сделанные из дерева, корабли, по синекдохе, оказываются заместителями и полномочными представителями земли в борьбе против воды и ветра: «Флот, глаголю, воинский... толь сильный и славный; оный безопасный от морской свирепости и от свирепейших моря неприятелей гавани...» (с. 136).

В «Слове на погребение...» победа над стихиями относится к главным достижениям Петра: «Се твой первый Россие Иафет... власть же твоя державы прежде и на земле зыблющуюся, ныне и на мори крепкую и по-

стоянную сотворил...» (с. 127).

Корабельная метафора вместе с морской и водной неотделима от образа Петра в русской литературе. Пётр — навеки «... тот шкипер славный/ Кем наша двинулась земля, / Кто придал мощно бег державный/ Рулю родного корабля...» (Пушкин А. С. «Моя родословная») а «Россия, — по слову того же Пушкина, — вошла в Европу, как спущенный корабль, при стуке топора и грома пушек...» («О ничтожестве литературы русской»).

Но главный оберег Петра, дарованный, по сюжету Феофана, ему стихией земли, — его имя. Среди постоянных риторических двойников монарха в сочинениях Феофана один из главных — его евангельский тёзка: «... многими трудами не истомляемый и не сокрушаемый бесчисленными бедствиями и *аки камень* среди волн морских недвижимый пребывая, довольно всему свету показал еси, что имя тебе *Петр*...» (с. 63).

Двойная защита имени — связь с апостолом и семантика камня — постоянный мотив проповедей Феофана. «Не без тайны было и повеление сие Христово к Петру изреченное: “Поступи в глубину”; в той же глубине они и труждались... Не у берега мешкает и твой Петр, Россие, но в глубине ищет корыстей твоих; тако устремлен к странствованию, аки бы ему речено было: “поступи в глубину”. Колика же от сего польза, колика прибыль и народу нашему, всяк рассудивши, легко познает...» (с. 64).

«Застал он в тебе силу слабую и сделал по имени своему каменную» (с. 126) — таков итог деятельности Петра, выраженный в метафорике камня.

Город, построенный на отвоеванной у стихии воды земле, храним священной и каменным именем: «Петрополь — се и замок ко всякому приобретению, се и замок, всякие вреды отражающий; врата на море, когда оно везет к нам полезныя и потребныя; замок томуже морю, когда бы оно привозило на нас страхи и бедствия» (с. 137).

Эта магия земли, магия камня, магия имени неподвластна времени:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия... («Медный всадник»).

Солнце и светила

В феофановский стихийный сюжет органично входит метафорика светил, явлений природы.

Солярная метафора в отношении Петра впервые применена, видимо, у Феофана. Луна в его сочинениях противопоставляется Солнцу, символизируя опасность, грозящую Петру: «Когда уже сие *солнце наше*, разбивши многия... и изблизка и издалече возносившиеся облаки, тёмныя и кровавыя, восходило на высочайшее течения своего место, на полудне славы своея, — тогда, *аки луна некая*, подойти под него и помрачить потщалася некая измена жестокая, или бунт, или мятеж, или не вем как и нареши зло оное...» (с. 120).

«... Дивная была и вышеупомянутая на монарха сего в начале владения его измена, но без соравнения дивнейшая сия новая явилась. Тогда он мал был, отрок был, новый был и *яко солнце при восхождении своём*, не силен, и понеже неизвестно было, что ему смотрение небесное уготовля-

ло; того ради страха божия неимушим и не страшен был. Но когда возрастом и силою превеликий исполин показался... как не бояться сильного, победительного и всюду страшного? Однако ж иначе сталося. Видь зде, всяк не крайне ослепленный, зри и видь слепоту мятежников, шатание дьявола, искушение самодержца, бедство всего отечества, но зри и видь и чудесное божие смотрение... (с. 121).

Устойчивая метафора «Пушкин — солнце русской поэзии» имеет начало в речах Феофана¹⁹.

Мотив солнца, прогоняющего тьму, возникает у Феофана в связи с Петром и его преобразованиями: «Сим первое дадим место, сих первее послушаем, да истинна, аки солнце по прогнании тьмы, яснейшая прозидет...» (с.78).

Солярная метафора в применении к Петру, вкупе с постоянным упоминанием о помощи Божьей, создаёт устойчивое представление о *Петре как о новой стихии*, посланной в мир Богом для спасения России, чтобы побеждать всех возможных её врагов.

Этот топос тоже останется в литературе: в «Полтаве»

Он весь как Божия гроза...

18

В итоге — по канону Феофана — с Петром примирились все побеждённые стихии: «Что о архитектуре речем, каковое было и каковое ныне видим строение? Было таковое, которое насилу крайней нужде служило, насилу от воздушной противности, от дождя, ветра и мраза охранять могло, а нынешнее свержсякого изряднейшего угодия красотою и велелепием светлеет... Хотем ли видеть пользу? смотрим на разных судов купецких строения и на удобнейшия с места на место сообщения корыстей сведенныя перекопами реки и покопанные каналы, то есть реки новыя и плодоносныя...» (с. 136).

Как видим, в сочинениях Феофана тема «Пётр и стихии» образует стройный сюжет, складывающийся из следующих компонентов: *постоянный огонь в душе Петра — влечение его к противоположной стихии воды — восстание стихий (водной, воздушной, огненной) на Петра — победа Петра над этими тремя стихиями с помощью Бога и стихии земли (символика имени; отвоёвывание места у воды под Петербург, корабли) — уподобление Петра солнцу, воссиявшему над спящей и обновлённой им Россией.*

Покорение Петром стихий осталось в устойчивой метафорике, вошедшей в петровский канон русской литературы²⁰.

Вернёмся теперь к названию статьи. Стратегия отрицательного эпидейксиса проводится Феофаном чётко и неуклонно, причём триада его постоянных инструментов подчинена строгой иерархии: *гиперболическая амплификация* служит технической основой для существования *бестиарной метафоры* и развития *стихийного сюжета*; риторические звери используются Феофаном для описания врагов Петра (в том числе и реальных стихий), а реальные стихии под его пером превращаются в метафоры, вербализуются. И весь этот прекрасно отлаженный риторический аппарат достаётся в наследство русской поэзии.

Жизнь Петра в речах Феофана действительно предстаёт как череда удивительных побед над дикими зверями и грозными стихиями.

Петр, по слову Пушкина, «бросил на словесность взор рассеянный,

но пристальный. Он возвысил Феофана...²¹» — и не ошибся.

¹ Фроловский Георгий. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 90.

² Кошанский Н.Ф. Общая реторика. Изд. второе. СПб, 1830. С.102.

³ Произв. Феофана Прокоповича цит. по: Феофан Прокопович. Сочинения// Под. ред. И.П.Ерёмина. М.; Л., 1961 — с указанием страницы.

⁴ Устрашения от их фантастического вида; удивления от силы сумевшего их победить героя.

⁵ Подробное изучение стиля и риторической техники Феофана ещё ждёт своего часа.

⁶ См. об этом: Довгий О.Л., Махов А.Е. Двенадцать зеркал Пушкина. М., 1999. С. 24.

⁷ Все выделения курсивом сделаны нами — О.Д. В основном это выделения зверей в текстах Феофана.

⁸ Этого крокодила не «посчитал» К.А. Богданов своей замечательной книге. См. Богданов К.А. О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. М.: НЛО, 2006.

⁹ В риторике Феофана Самсон — один из устойчивых антономасийных заместителей Петра.

¹⁰ Мы отдаём себе отчёт, что слова «ресность» и «вербность» могут казаться чуждыми глазу и уху читателей, поэтому пишем их на макаронический манер: RESность, VERВность. На данном этапе они представляются нам наиболее ёмкими и определяющими суть понятий, о которых идёт речь.

¹¹ Этот образ войдёт в плоть и кровь российской журналистики.

¹² Мотив кусания неблагодарным человеком своего благодетеля останется в русской литературе. См. Пушкин: «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей...» (К.Ф.Рылееву, 25 января 1825).

¹³ См.: Довгий О.Л. Русская поэзия как бестиарий (по письмам К.Н.Батюшкова) //Новый филологический вестник. М.: РГГУ, 2013. В печати.

¹⁴ См. Махов А.Е. Средневековый образ: между теологией и риторикой. М., 2011.

¹⁵ Цит по: А.Д.Кантемир. Собр. соч. Т. I. 1867. С. 12

¹⁶ Практически описание эмблемы горящего сердца *cor ardens*.

¹⁷ Подробно об этом см.: Довгий Ольга. «Развернуть старика...». Сатиры Кантемира как код русской поэзии. Опыт микрофилологического анализа. М., 2012. С. 262-263; Довгий О.Л.Рифмы к слову *Россия* у М.В.Ломоносова и А.С.Пушкина//Русская речь. №5 2012. С. 3-6.

¹⁸ Отметим стремление Феофана сделать подобающую надпись к победе — словесно её оформить.

¹⁹ Астрофилологический комментарий: солнечная метафора зародилась в слове Близнаца о Близнаце; и через столетие воскресла тоже применительно к Близнацу (А.С.Пушкину).

²⁰ См.: Довгий О.Л. Петровский канон Феофана Прокоповича//Вестник РГГУ. Сер. Литературоведение и фольклористика. 2013. В печати.

²¹ Снова астрофилологическая игра: Близнац провидел в Близнаце создателя своего литературного канона; а через столетие Близнац отметил этот исторический момент.

Д.П. Ивинский

«Дракон иль демон змеевидный»:
к наполеоновской теме
в русской литературе 1812-1814 гг.¹

20

Наполеон воспринимался в предвоенной России (во всяком случае после Тильзита) как несомненная угроза ее благополучию и, может быть, существованию². Его самоуверенность, хитрость и жестокость внушали страх, часто и негодование, его удачливость ассоциировалась с действиями дьявольских сил, коварных, жестоких и ненавидящих Россию³. Эти силы могли осмысляться в категориях мистических (силы ада, восстающие на силы добра) и политических (революция и ее последствия⁴, лицемерие европейских политиков, подталкивающих Наполеона к войне с русскими и проч.). Вместе с тем, эти восставшие на Россию силы были силами объединенной Европы, ср.: «Наполеон к собственным силам своим успел хитростями, угрозами и оболъщениями присовокупить силы всех почти европейских <...> держав. Все почти они, увлеченные обстоятельствами, неожиданно пристали к Наполеону; дали по требованию его не только войска, деньги и военные снаряды, но и все способы земель своих, и самое управление ими предали его самовластию» (Ахшарумов 1813, 4); ср.: «Давно ль народы Европы, изощрявшие орудия свои вредить нам, ополчались против нашего незлобия, правоты, бескорыстия и прямодушия? <...> Давно ли буйное море в гневном приливе своем воздвизавшееся бурями страстей, разливало в благословенном Отечестве страх и отчаяние?» (Антоний 1814, 3).

Чудесное преобразование отчаяния в надежду, поражения в победу должно было осмысляться в провиденциальном ключе: «Расстояние и пространство земли — краткое течение времени, заключающее в себе происшествия, кои веками бы должны быть приготовлены и веками приведены в исполнение — мгновенное преобразование участи многих государств — соединение сил целой Европы под предводительством счастливейшего и дерзостнейшего и (до сего) искуснейшего полководца наших времен, -- обращенные без объявления войны на Державу, почти обезоружившуюся и лишенную всякой чужестранной подпоры — все сии необычайные обстоятельства убеждать должны тленное человечество, в той истине, что они предначертаны были неисповедимостию и премудростию Того, Который свьше всем управляет. Он карает злодеев и забывающихся счастливых в самом верхе их могущества, и милует тех, кои спасения не столько от сил своих, сколько от милосердия Его ожидают. Сей вышний и праведный Судия хотел избрать гнуснейшего из людей для большего уничиже-

ния и наказания рода человеческого. Европа представляла Содом и Гомор, а Наполеон пламя, все пожирающее. То же премудрое Провидение избрало и руку благочестиваго, кроткого Александра Первого для осушения слез толикого числа несчастных, для возвращения всякому своего и для восстановления всюду спокойствия, благоденствия и независимости» (Булгаков 1814, II-III)⁵. В том же источнике события 1812 года приравниваются к всемирному потопу, а пылающая Москва — к Ноеву ковчегу: «Позднейшее потопство будет говорить о 1812 годе, как мы теперь говорим о всемирном потопе. Тогда окруженный водою ковчег спас Ноеву семью; здесь же объятая пламенем Москва спасает наводненную, так сказать, злодеяниями, безбожием и ужасными бедствиями Европу» (Булгаков 1814, III). В самом одиночестве России перед лицом объединенных сил неприятеля усматривали благое действие Промысла, напр.: «Благодарение Всевышнему, что Россия должна была одна противоборствовать своим врагам. Она могла найти в самой себе все нужные силы и пособия к отражению врага. Ничто ей не препятствовало в ее действиях; она могла избрать план войны и следовать оному с твердостью без всяких посторонних влияний. — Силы всея Европы не страшны народу, любящему веру, отечество и преданному Государям своим» (Чуйкевич 1813, 3).

Особое место в данном смысловом ряду отводилось теме ада; «силы всей Европы», этого объятая всепожирающим пламенем нового Содома, уничтожавшегося Наполеоном, могли сопоставляться с адскими силами, inferнальным воинством, вырвавшимся на свободу (см., напр.: «Коварный галлов Царь отпором изумленный // На Россов дышущий всей яростью Геенны <...>» [Грузинцов 1813, 12]; ср.: «Идет — искидок адской бездны, // Виновик всех под солнцем зол, // Главой толкает в своды звездны, // Ногами роет земный дол; // Терзает хищными руками // Меж царств союзы тишины. // За ним губитель, раб войны, // Бежит — и кровь лиет реками, // И вызывает ад на пир» [Ширинский-Шихматов 1812, 5]; ср. другой контекст: «Таким мне Росс на бранях зрится, // Объятый тьмами вражьих сил. // Хоть ада б челюсти зияли, // Хоть горы б с громом упали, // Стоит под сенью орлих крыл» [Лобанов 1813, 4]), а сам Наполеон оказывался одновременно человеком на службе этих сил, и «врагом рода человеческого», т.е. Сатаной: «Повсюду видна была пустыня, смерть и слышен плач и рыдания; и никто из несчастных не надеялся, чтобы какая сила могла избавить их от той погибели. Но Предвечный силен был исторгнуть род человеческий из челюстей ада; то неужели не мог освободить из рук человеческих? <...> Благословенный Александр подъял меч свой для спасения Европы и пошел спасать все царства от губителя рода человеческого» (Деминский 1814, 4-5). Враг Александра — враг Бога: «Вотще враг Божий — всегубитель, / Россию варварством потряс!» (ССОН, I, 101 [А.И. Урываев]).

Наиболее показательный в данном отношении текст создан Державиным: «Открылась тайн священных дверь! // Исшел из бездн огромный зверь, // Дракон иль демон змеевидный; // Вокруг его ехидны // Со крыльев смерть и смрад трясут, // Рогами солнце прут; // Отенетя вкруг всю ошибками сферу, // Горящу в воздух прыщут серу, // Холмят дыханьем понт, // Льют ночь на горизонт // И движут ось всея вселенны. // Бегут все смертные смятенны // От князя тьмы и крокодилных стад. // Они ревут, свистят и всех страшат; // А только агнец белорунный, // Смиранный, кроткий, но челоперунный, // Восстал на Севере один, // Исчез змей-исполин! //

Что се? Стихийе ли борьба? // Брань с светом тьмы? добра со злобой? // Иль так рожденный утробой // Коварств крамола, лесь, татьба // В ад сверглись громом с князем бездны, // Которым трепетал свод звездный, // Лишались солнца их лучей» (Державин 1813, 2-3).

Уподобление Наполеона огромному зверю, выходящему из бездны, змею и дракону отсылает к Откровению Иоанна Богослова, на что указывает сам Державин (Державин 1813, 1 вт. паг.), было замечено современниками, ср. напр.: «Я вижу страшного дракона, / Парящего в огнистой мгле; / На нем железная корона, / Смерть, ужас носит на челе» (ССОН, 1, 29 [П.И. Голенищев-Кутузов]); ср. еще: «Услыша хитрый вождь несметных гальских сил, // Что ропот в воинстве насилем вселил, // Встревожен, раздражен, в ланитах изменился, // Потом — как хитрый змий пред вознством извился // И жало испустил...» (Глебов 1813, 6)⁶. Державин возвращается к нему в оде к Александру I: «Ужасны силы Он истнил; // И пламям жрущего дракона // Низверг с похищенного трона, // Царей и Царствы свободил» (Державин 1814, 3). И здесь же вновь возникает тема «князя бездны»: «Париж! — сын истый Вавилона, // <...> // В котором Корс, пришлец надменной // Мечтав ось обращать вселенной, // Россию ни во что вменял: // Как ураган — вздымал волн холмы; // Как Люцифер — метал в твердь громы; // Но Александр предстал — он пал» (Державин 1814, 6).

22

Тема змия / дракона, столь энергично заявленная Державиным в 1813 и 1814 гг., восходит к его же стихам 1807 г., оказавшимися пророческими, где рассказывается о спасении Андромеды: «На скачуши во круг седья, шумны волны, // Змиями молнии летя из мрачных туч // Жгут воздух пламенем горюч, // И рдяным заревом понт черный обагряют; // За громом громы ударяют, // Отсвечивая в тьме бездонну ада дверь, // Из коей дивий вол, иль преисподней зверь // Стальночешуйчатый, крылатый, // Серпокогтистый, дву-рогатый, // С наполненным зубов, ножей разверзтым ртом // Стоящим на хребте щетинным тростником, // С горящими, как уголь, кровавыми глазами» (Державин 1807, 2). Далее, повинувся Зевесу, является Персей, начинается бой, зверь предчувствует гибель и прибегает к хитрости: «Уж чувствует дракон, что сил его превыше // Небесна воя мочь: // Он становится будто тише // И удаляется коварно прочь. // Но кольцами склубясь, вдруг с яростию злою // О бездны опершись изгибистым хвостом, // До звезд восстав, как дуб ветвистою главою, // Он сердце раздробить рогатым адским лбом // У Витязя мечтает, // Бросается, -- и вспять от молний упадет // Священного меча, // Чуть движа по земле свой труп в крови влача» (Державин 1807, 3). Далее разъясняется смысл аллегории: Андромеда — Европа, Персей — русские войска, только что одержавшие победу при Прейсиш-Эйлау, Зевес — Александр, клубящийся крылатый зверь — Наполеон.

Вышедший из ада, должен туда вернуться: «Вот предел алчбы несътой! // В бешенстве, стыдом покрытой // Должен прямо в ад сойти» (Ильин 1812, [5]); ср.: «Проклятья над тобой всеместны // Давно во всех устах гремят, // И близок, близок гром небесный! // И челюстями зияет ад!...» (Лобанов 1813, 12)⁷. А между теми, кто ему служил, и русскими должны прекратиться все связи: «Должно единожды решиться между злом и добром поставить стену, дабы зло не прикоснулось к нам: тогда, искусясь кровию и бедами своими, восстанем мы, купим неложную себе славу, домашним спокойствие потомкам нашим, и благодать Божия пребудет

с нами» (Шишков 1812, 15-16).

¹ Данная заметка представляет собой небольшой фрагмент более обширного целого; ее задача не обобщение материала, а его систематизация; частичную публикацию другого фрагмента, в котором, в частности, обсуждаются несколько иные контексты нашей темы. см.: Ивинский 2012.

² Впрочем, тильзитский мир мог истолковываться и иначе, оптимистически (нам трудно судить о том, всегда ли этот оптимизм был искренним), ср.: «Народ, ослепленный счастьем оружия своего, познал наконец крепкую и высокую руку Божию; по нас поборающую. — Познал в Повелителе Севера дух премудрости и разума, дух совета и крепости, и чувствуя суетность советов своих, преклонил гордую выю пред великим во владыках земных Александром. — Познал, до какого степени простирается твердость и мужество Россов, бесстрашно на все опасности и на самую смерть устремляющихся; и исполненный удивления, почел верхом славы своей, приобрести дружбу столь славного и храброго народа. — В надмении своем некогда рек он: пойду, сокрушу твердыни их, опустошу селения, рассыплю грады и господствовать будет на них рука моя: но наконец уязвленный и пораженный признал, что Монарху Россов, обладающему полусветом, достоин еще распространить владычество свое и господствовать над чуждыми языки» (Августин 1812, 3).

³ О восприятии Наполеона русским обществом см., в частности: Дубровин 1882; Дубровин 1895; Толычева 1912; ОВ; Дурылин 1943; Предтеченский 1950; Казаков 1970; Sorokine 1974; Бойцов 1998; ОВ 1998; см. также популярные антологии: РВС; РПВ; Русская слава; КВ.

⁴ См., напр.: «Бытописание всех времен представляет множество примеров, доказывающих сильное влияние великих происшествий на дух народный, на дух самого века. Сии примеры удостоверяют нас, что и слабые народы при таких важных переменах могут быть одушевлены твердостью духа или восплаемы очаровательною силою воображения, остающеюся их характером. Таков есть пример французской революции. Соседственные Державы, желая воспользоваться сим возмущением, тем самым придали революционному духу свойство твердости и постоянства. — Народ, отвлеченный от предмета своих распрей, угрожавших ему опасностию, обратил силы свои к наружи <так!>; в своем развращении тем более почувствовал он силы свои и соделался страшным. Тот гений, которому удалось положить пределы сему несчастию, который при первом своем явлении наполнил всю Европу изумлением (будучи в качестве первого Консула), сей то самый гений, говорю я, вскоре, под личиною скромности и великодушия, соединил в своей особе те силы, которые соделались источником блистательных и громких его деяний. И так беспримерная, можно сказать из ада для наказания человеческого рода изрыгнутая революция приготовила быстрые и решительные успехи победоносного оружия Наполеона» (Барклай-Де_Толли 1813, 7-8). Ср.: «Они со времен бунта во Франции бывшего, еще наиболее ничтожными толпами, без разбора и различия явились к нам и подобно тем гадинам морским, кои во время бури из глубины вод на берега извергнуты, заражая зловонием окрестности, заразили правила веры, чести, нравы и обычаи наши» (Безобразов 1813, 3-4). Ср. более резкий вариант: «Так мы с ужасом в Историях читаем имена Немвродов, Тарквиниев, <...> Аттил, Тамерланов, Надиров, многих Пап. управлявших по страстям своим кормилом церкви, от чего родились Вольтеры, д'Аламберты и другие их ученики и сотрудники, произведшие французскую революцию, или совершенный ад, извергнувший из себя всякого рода злодеев. Но весь собор сих нечестивых, кажется, венчает и еще

более увенчает собою давно прославленный и еще славящийся разорением и опустошением человечества так называемый от рабов мирской мудрости и страстей великий Наполеон» (Невзоров 1813, 11); тут же Наполеон именуется «Послаником адской тьмы»: судя по всему, в данном случае, как и во многих других, слово ад употребляется не только в прямом своем значении, но и, одновременно, в переносном — как указание на революцию. Ср. еще: «О новый Вавилон — Париж! // О град мятежничьих жилищ! // Где Бога нет, кроме злата, // Соблазнов и разврата; // <...> // Быв чуждых царств несыт, ты шел с Наполеоном» (Державин 1813, 20).

⁵ Ср.: «Отторглись вечныя заклепы ада вдруг, // И радостью взыграл началозлобный дух. // Познал сей мрака князь цепями отягченный, // Что гнев свой возвестил Бог тварью раздраженный; // Ослабли вдруг на нем тяжёлы скрепы уз, // И с адомъ у земли содекался союз. // С чугуного из недр покрытых тмой престола, // Сквозь устье пещер, на верх земного дола, // Князь Мрака дхнул и сын безбожия возник. // Составил торжество духов отпадших лик. // Тогда Небесный Царь, Геенною рожденну, // Дозволил за грехи поработать Вселенну» (Грузинцов 1813, 3); далее Александр, избранный Промыслом, восстанавливает гармонию (Грузинцов 1813, 39 и др.).

⁶ Ср. еще: «Кутузов! — Галлов сокрушитель! // Се Царства русского спаситель! // А тот, как яростный дракон, // Его стрелами изъязвленный, // Его громами пораженный, // Кто мчится там? — Наполеон» (Лобанов 1813, 9). Ср. ту же тему в басенном жанре: «Змия коварная, презлая, // Пошла войной на целый свет; // Шипит, свивается, ползет, // И все, что встретит, уязвляя, // Кричит: “иль все ко мне, иль всех я истреблю! // Кто может противстать моей могущей силе?” // <...> // Услышав грозный глас, вселенна задрожала: // Иные прячутся от змеиною жала, // Иные в службу к ней решаются итти» (Койленский 1812, 1). Редкий вариант: Наполеон уподобляется не дракону или змею, а крокодилу, извергающему из пасти своей драконов, змей и прочих чудовищных тварей и стремящемуся поразить Льва (Александра), см.: «Всемирный бунт Льва пробудил. // Мир зыблется — валятся горы, // Сомкнуло солнце светлы взоры; -- // На сушу выполз Крокодил. -- // Ползет — и изрыгает зевом // Драконов, Гидр, Скорпий и Змей; // В изгибах, в челюсти, по чревом // Вмешает ад и тьмы смертей. -- // Куда взор обратит, взгляд кинет, -- // Мертваеет, вянет все и гибнет, -- // Бежат все звери от него, -- // На все яд разливает с жала, -- // Земна громада задрожала; // Он в бедра Льва стремит его» (Синельников 1813, [7]). Впрочем, этот Крокодил в схватке ведет себя как змей или даже превращается в него, свиваясь в клубок: «Но Крокодил в пылу сугубом, // Свился в кольцо — катится клубом, // Мнит сердца Львина досягнуть» (Синельников 1813. [8]).

⁷ Показательно, что в редких случаях, когда возникает тема загробной судьбы Наполеона, змей может отождествляться не с ним, а с дьяволом — и угрожать ему: «При сих последних словах, страшно внутренность мою поразивших подобно громовому удару, увлекся змий из под копыта конева, полетел по воздуху и шипел, исполненный лютоисти. Для истребления меня, протер он из пасти своей жало, и поднялся в верх. Единственно моему шигу обязан я своим спасением; и тогда уже дух хранитель мой прогнал его медленно оттуда» (Борк 1812, 22).

Литература

Августин 1807 — Слово на всерадостнейшее торжество о заключении мира между Россиею и Франциею, говоренное в большом Успенском Соборе преосвя-

щенным Августинoм, епископом дмитровским, викарием московским и кавалером. М., 1807.

Антоний 1814 — Слово по случаю торжественного принесения Господу Богу благодарного молебствия за победы милосердием Его Российскому оружию дарованные, и по прочтении Его Императорского Величества Манифеста, в главной квартире Грос Герцогства Баденского в Столичном городе Карслу Высочайше 1813 года декабря 6 дня данного, произнесенное Преосвященным Антонием, Епископом воронежским и черкасским <...> в Воронежском Кафедральном Архангельском Соборе 1814 года, генваря 16 дня. Москва, 1814.

Ахшарумов 1813 — Ахшарумов Д.И. Историческое описание войны 1812 года. СПб., 1813.

Барклай-Де-Толли 1813 - <Барклай-Де-Толли А.И.> Обзорение знаменитого похода российских войск против французов 1812 года. СПб., 1813.

Безобразов 1813 — Безобразов А.М. Краткое обозрение подвигов российского дворянства на поле брани и на поприще гражданском. СПб., 1813.

Бойцов М.А., Ильин В.В. Отечественная война 1812 года в эпистолярном наследии современников: (первая треть XIX в.) // Отечественная война 1812 года и русская литература XIX века: Сб. статей. М., 1998. С. 266-320.

Борк 1812 — Борк К.Ф.В. Наполеонов первый сон в Москве. СПб., 1812.

Булгаков 1814 — Булгаков А.Я. Русские и Наполеон Бонапарте / 2-е изд. М., 1814.

Глебов 1813 — Глебов Д.П. Сражение при Бородине: Эпическая песнь: Посвящена храброму российскому воинству. М., 1813.

Грузинцов 1813 — Грузинцов А.Н. Спасенная и победоносная Россия на девятом надесять веке: Поэма. СПб., 1813.

Деминский 1814 — Деминский Я. Русские в Париже, или Описание происшествий, бывших во время вступления и пребывания в Париже российских войск с союзными, под предводительством Его Величества Императора Александра I 1814 года. СПб., 1814.

Державин 1807 — Державин Г.Р. Персей и Андромеда: Кантата на победу французов русскими 1807 года. СПб., 1807.

Державин 1813 — Державин Г.Р. Гимн лиро-эпический на прогнание французов из отечества 1812 года. СПб., 1813.

Державин 1814 — Державин Г.Р. Ода на сретение Победителя, Свободителя и Примирителя Европы, Великого и Свыше Благословенного Императора Отца Отечества Александра Первого. СПб., 1814.

Дубровин Н.Ф. Отечественная война в письмах современников 1812–1815 гг. СПб., 1882.

Дубровин Н. Наполеон в современном ему русском обществе и русской литературе // Русский вестник. 1895: 2; 4; 6–7.

Дурылин 1943 — Дурылин С.Н. Русские писатели в Отечественной войне 1812 года. М., 1943.

Ивинский 2012 — Ивинский Д.П. Пушкин и 1812 год: Лицейские стихотворения // Известия РАН: Серия литературы и языка: 2012: 6: 26-41.

Ильин 1812 — Ильин И. Его Императорскому Величеству Александру Первому Всемилостивейшему Государю Песнь на поражение врагов при получении сведений о изгнании из Смоленской губернии французских войск и принесении

Всевышнему торжественного благодарения. СПб., 1812.

Казаков 1970 — Казаков Н.И. Наполеон глазами его русских современников // Новая и новейшая история: 1970: 3: 31-47; 4: 42-52.

КВ — Клятву верности сдержали. 1812 год в русской литературе : сборник. М., 1987 (Литературная летопись Москвы).

Койленский 1812 — Койленский И. Притча: Змия и муравей. СПб., 1812.

Лобанов 1813 — Лобанов М.Е. Ода российскому воинству: 1813 года: Генваря 1 дня. СПб., 1813.

ОВ — Отечественная война и русское общество: 1812-1912: Юбилейное издание / Редакция А.К. Дживелегова, С.П. Мельгунова, В.И. Пичета. Т. 1-7. М., 1911-1912.

ОВ 1998 — Отечественная война 1812 года и русская литература. М., 1998.

Предтеченский 1950 — Предтеченский А.В. Отражение войны 1812–1814 гг. в сознании современников // Исторические записки. 1950: 31: 222–244.

РВС — «России верные сыны...»: Отечественная война 1812 года в русской литературе первой половины XIX века: Т. 1-2. Л., 1988.

РПВ — 1812 год в русской поэзии и воспоминаниях современников. М., 1987.

Русская слава — Русская слава: Русские поэты об Отечественной войне 1812 года. М., 1987.

Синельников 1813 — Синельников Ф.М. Раздраженный Лев, или Всепревозмогающая Россия. СПб., 1813.

ССОН — Собрание стихотворений относящихся к незабвенному 1812 году. Ч. 1-2. М., 1814.

Толычева 1912 — Рассказы о двенадцатом годе, собранные Т. Толычевой. М., 1912.

Чуйкевич 1813 — Чуйкевич П.А. Рассуждение о войне 1812 года. СПб., 1813.

Шишков 1812 — Шишков А.С. О пребывании французов в Москве. СПб., 1812.

Ширинский-Шихматов 1812 — Ширинский-Шихматов С.А. Песнь Россу. СПб., 1812.

Sorokine D. Napoléon dans la littérature russe. Paris, 1974.

Бестиарий «Скупого рыцаря»

Автор ничего не перепутал? Какой в «Скупом рыцаре» бестиарий?

Очень разнообразный. Чтобы не выглядеть голословными, сразу дадим план всего зоопарка.

1. Звери на уровне RES.

Их всего два. Это *кони*.

Зверь	Имя	Кто привёл	Цитата
<i>Конь</i>	Эмир, верный помощник в битве, жестоко пострадавший.	Альбер Иван	А я с открытой головой пришпорил Эмира моего, помчался вихрем ... Что бедный мой Эмир?... ...Он все хромает. Вам выехать на нем еще нельзя.
<i>Конь</i>	Гнедой. на которого Альбер готов заменить верного Эмира. Оказывается недостижимым из-за отсутствия денег	Альбер Иван	Ну, делать нечего: куплю Гнедого. Недорого и просят за него... Недорого, да денег нет у нас.

Звери вещественные имеют имена.

Зверям словесным имена собственные не нужны – они сами имена.

2. Звери на уровне VERBA

О них в основном и пойдёт речь.

Они привлекаются одними персонажами для характеристики других.

Зверь Собака, пёс.	Кто привёл Альбер	Для кого привёл Жид Соломон. Альбер называет его псом и собакой в лицо.	Цитата ...Иль рыцарского слова Тебе, <i>собака</i> , мало?Как! отравить отца! и смел ты сыну... Иван! держи его. И смел ты мне!.. Да знаешь ли, жидовская душа, <i>Собака</i> , змей! что я тебя сейчас же На воротах повешу. Вон, <i>пес</i> !
Пёс цепной	Альбер	Барон	О! мой отец не слуг и не друзей В них видит, а господ; и сам им служит. И как же служит? как алжирский раб, <i>Как пес цепной. В нетопленной конуре Живет, пьет воду, ест сухие корки, Всю ночь не спит, все бегаем да лает.</i>
Змей	Альбер	Жид Соломон	<i>Собака</i> , змей!
Мышь	Альбер	Альбер	Нет, решено — пойду искать управы У герцога: пускай отца заставят Меня держать как сына, не как <i>мышь</i> , <i>Рожденную в подполье.</i>
Олень	Барон	Альбер	Мой сын не любит шумной, светской жизни; Он дикого и сумрачного нрава — Вкруг замка по лесам он вечно бродит, <i>Как молодой олень.</i>
Зверь	Барон	Совесьть	Иль скажет сын, Что сердце у меня обросло мохом, Что я не знал желаний, что меня И совесть никогда не грызла, совесть, Когтистый зверь, скребуший сердце, совесть...
Тигрёнок	Герцог	Альбер	Молчите: ты, безумец, И ты, <i>тигренок</i> ! полно. ... Так и <i>впился в нее когтями!</i> — изверг!..

Из таблицы видно, что герои разделяются на две категории по двум

признакам:

1. Употребляет / не употребляет бестиарные сравнения

Употребляет

(Альбер, Барон, Герцог – все представители знати).

Не употребляет

Соломон, Иван

2. Характеризуется в бестиарных категориях / не характеризуется.

Характеризуется

(в том числе и автохарактеристика)

Альбер (3), Барон (2), Соломон (2)

Не характеризуется

Герцог, Иван (видим, что в эту группу попали два крайних по социальному статусу героя: самый высокий и самый низкий).

Определился круг наиболее интересных точки зрения бестиарной характеристики персонажей. Сюда вошли те же герои, вокруг которых обычно строятся литературоведческие работы: *Альбер, Барон, Соломон*. По числу бестиарных характеристик на первом месте Альбер (3).

Пёс, собака

Этот зверь, по мнению Альбера, одинаково подходит для описания как Соломона, так и Барона. Из всего широкого спектра собачьих качеств, зафиксированных эмблематикой и символикой животных, Альбер облюбовал самые низкие: подлость, неблагодарность, жестокость.

Общий зверь высвечивает сходство двух героев - «презренного Соломона» и Рыцаря. Общего действительно немало: стремление охранять свои сокровища, готовность на любую низость ради их умножения. Барон подробно расписывает свои «подвиги», Соломон всего лишь предлагает Альберу чудных капель для отравления отца – но это дела не меняет.

Хотя нельзя не отметить, что различия всё же есть: для Соломона годятся низкость и подлость пса, а для Барона – его преданность хозяину (в данном случае сокровищам), готовность принять смерть, защищая его (что, по сути и происходит)

Мышь

Так Альбер видит своё положение и едет к Герцогу, чтобы открититься от позорящего его бестиарного образа.

Словесная *мышь*, *рождённая в подполье*, используемая как метафора нищеты, неожиданно вступает в игру с подпольем вещественным — *верными подвалами*, а также — с абсолютно вербной *горой*.

В сознании Барона существует словесно-вещественная вертикаль: некая *виртуальная гора*, с вершины которой он правит миром:

Так я, по горсти бедной принося
Привычну дань мою сюда в *подвал*,
Вознес мой *холм* — и с высоты его
Могу взирать на все, что мне подвластно... —

В результате получается, что *гора родила мышь*. Обида даёт повод Барону произнести немало нелестных слов в адрес сына.

Молодой олень

В этом романтическом образе Барон пытается представить сына Герцогу, но быстро отказывается от этого риторического хода как неправдоподобного – а может быть, и зря.

Возможно, олень, бродящий вокруг замка, — идеальный образ достойного наследника: отшельника, день и ночь стерегущего оставшиеся от отца сокровища.

Отец в описании сына:

Всю ночь не спит, все бегаёт да лает... —

и это смешно, и страшно.

Сын в описании отца:

Вкруг замка по лесам он вечно бродит...—

Отец, бегающий, как пёс вокруг сокровищ, воображает сына, бродящего, как олень, вокруг замка. Всё логично.

Но этот *олень* (добыча охотника) никак не вяжется с образом хищника, который примеривает на себя Альбер.

И если бы сын услышал, что отец пытается рядить его в словесную шкуру *оленья*, то он, вероятно, выбрал бы для себя иные эмблематические качества этого зверя — гордость и воинственность.

А если вспомнить, что в эмблематике олень часто выступает пожирателем змей, от которых потом жаждет¹, и соотнести с отношениями *Альбера-оленья* и *Змея-ростовщика*, то окажется, что и олень возник совсем не случайно в бестиарии «Скупого рыцаря».

Семейство кошачьих

Когтистый зверь, привлекаемый Бароном для леденящего душу описания бунта совести, принадлежит скорее всего к семейству кошачьих (где-то недалеко маячит ещё одна бестиарная поговорка: «*на сердце кошки скребут*») – и тут время вспомнить, что Герцог называет разгневанно Альбера *Тигрёнком*.

Словесный тигрёнок, впившийся когтями в брошенную Бароном вещественную перчатку, — и *словесный когтистый зверь*, вызывающий боль (видимо, и вполне реальную – если вспомнить причину его смерти) в сердце Барона.

С одной стороны, силу когтей бароновой совести увеличивают и когти сына-тигрёнка; с другой, обращение Альбера к Герцогу - тигриный рык; призыв когтистого зверя услышать его голос и хотя бы в его отношении проявить справедливость. Не случайна и постоянная оглядка на сына в монологе Барона:

Иль скажет сын...

Бестиарные родственные связи

Здесь возникает интересная комбинаторная перекрёстная игра.

Если *Альбер – Тигрёнок*, значит, *Барон – тигр*.

А он и был тигром прежде и может стать им снова, если начнётся война:

Готов, кряхтя, взлезть снова на коня...

(конь в данном случае совершенно словесный – а потому безымян-

ный).

Если *Барон* – *пёс*, значит, *Альбер - щенок* (читай: *сукин сын* – как не вспомнить пушкинскую бестиарную автохарактеристику!) – и со временем вырастет в пса; фамильная скупость, ставшая причиной геройству, будет расцветать всё больше.

Бестиарный подход легко даёт ответ на причины разлада между отцом и сыном: *пёс* и *тигрёнок* – читай: *кошка с собакой*, существа разных бестиарных семейств, – никак не могут жить в мире.

Но они родственники по человеческой крови.

Отец и сын похожи друг на друга не только фамильной скупостью – их роднит и бестиарность мышления, умение найти яркие бестиарные сравнения для окружающих.

Змей

Этот образ идеально подходит для ростовщика и прекрасно сочетается с уже известным нам образом Пса. Жид Соломон, как и подобает хрестоматийному змею, низок, подл и опасен: он речист, искусен в риторике и стремится склонить Альбера к греху. К чести Альбера, нужно заметить, что первое искушение он проходит и ведёт себя как сын человеческий. А мог бы и не пройти – и повести себя как сын своего отца, то есть *сын собачий*. Если бы Альбер воспользовался советом одного пса для устранения другого, сработала бы бестиарная пословица «*собаке собачья смерть*».

Змей в драматической сцене оказывается в выигрыше; его пожелание Альберу «пошли вам бог скорей наследство», и осторожное предположение «я думал, Что уж Барону время умереть» — срабатывают. И – по сути – приближает это время Альбер.

Старый сторожевой *Пёс* издыхает – *Мышь* с сердцем *Тигрёнка* (или *Тигрёнок*, ведущий жизнь *Мыши*) получает ключи от его владений – *Змей* торжествует.

Барон был Тигром, стал псом. Кто сказал, что сын не пойдёт по тому же пути? К радости *Змея-Соломона*. Действительно «ужасный век, ужасные сердца».

Вот такая получается картина, если следовать за любимым близнецовым вопросом «А ты что за зверь?».

Впрочем, всё сказанное никак не противоречит традиционным выводам о системе персонажей «Скупого рыцаря».

¹ За указание на эмблематические свойства оленя благодарим А.Е.Махова.

² Заметим, что это не единственный у Пушкина бестиаризм в отношении сердца:

Или он зверь? Иль сердце у него/Косматое? («Русалка»)

Стихия страсти:

любовь и ненависть в произведениях

Н. Кононова

32

В названии статьи мы использовали семантические возможности таких концептов, как «стихия», «страсть», «любовь», «ненависть». В данных концептах можно выделить общую сему — «сила, неуправляемая рассудком». Одно из значений стихии — это первооснова, начало всех начал, исток всего сущего. А что является первоосновой страсти? Конечно, любовь и ненависть, которые есть проявление амбивалентной сущности человека. Кроме того, под стихией подразумевают «явление природы, обнаруживающееся как мощная сила, независимая от воздействий со стороны человека». Действительно, по своей иррациональности и силе страсть (будь то чувственная любовь, или ненависть) может быть уподоблена природному явлению, а иногда и стихийному бедствию.

В мифопоэтическом сознании любовь и ненависть не воспринимаются как контрарные антонимы, а представляют собой некое единство. («От любви до ненависти — один шаг». «Не видишь — душа мрет, увидишь — с души прет», «Старая любовь помнится — был милый, стал постылый»). Это происходит потому, что мифопоэтическое сознание не знает самых фундаментальных противопоставлений постмифологической культуры (жизнь — смерть, любовь — ненависть, истина — ложь и т.д.).

В произведениях Н. Кононова происходит переосмысление таких древнейших мифов, как миф об умирающем и воскрешающем боге, миф о божественных близнецах и космогонический миф. В каком ракурсе бы не велось повествование, «чудесные», фантастические явления и события возникают как нечто само собой разумеющееся, как естественная составная часть жизни. Над героями Н. Кононова довлеют две исключительные по своей силе страсти — любовь и ненависть. При этом любовь воспринимается как стремление к жизни, а ненависть — как тяга к смерти, разрушению, саморазрушению, но вместе с тем и к обновлению, потому как смерть сменяется новой жизнью.

Миф об умирающем и воскрешающем боге

В основе одного из излюбленных мифов Н. Кононова — мифе об умирающем и воскрешающем боге, лежит идея страдания. Бог принимает смерть, чтобы возродиться вновь. Или бог убивает, чтобы через смерть

другого вернуться к жизни. Но так или иначе грань внутри бинарных оппозиций «жизнь — смерть», «любовь — ненависть» становится настолько зыбкой, что стирается вообще.

В рассказе «Амнезия Анастасии» главный герой, студент физико-математического факультета, страстно влюбляется в девушку. Его чувство к Анастасии, так зовут героиню, постепенно перерастает в наваждение, манию. «Я так в нее влюбился, как не влюблялся больше ни в кого и никогда. До полной потери себя»¹ (98). Герой испытывает смешанные чувства к Анастасии: страсть, жалость, нежность и при этом ненависть.

Он страдает от того, какую незавидную роль отвела ему Анастасия: «... я ей по человечески безразличен. У нас с ней животный секс — бессловесный. Только крихтения и стоны <...> Она просто использует меня как прибор» (104). Все попытки героя дать разумное объяснение своих чувств к Анастасии ни к чему не приводят. Его страсть — это «любовный дурман»: «И я не в силах был подобрать слова нашим отношениям <...> Я чего-то не понимал, совсем немного, но в итоге — ни-че-го.» (98). Герой не знает, что он влюбился не в совсем обыкновенную девушку.

В тексте неоднократно подчеркивается сумеречная нечеловеческая сущность героини: «темный взор» (86), «ненавистный вампирический грим» (88), «вороньего, вороного, воронова крыла блестящие глаза» (89). Герой не догадывается о том, что он выполняет функцию донора, и что Анастасии он жизненно необходим, потому как она поддерживает свое существование за счет той энергии, которую получает от любовника. Анастасия медленно выпивает жизненные силы своей жертвы.

Для нее сексуальный акт является ритуалом, который должен проходить в определенном месте (в комнате героини), в одно и то же время суток (ночью) и регулярно (три раза в неделю). Поэтому она составляет для героя календарь «встреч». «А тут вот Анастасия, хотевшая сделать из меня настоящего зверя. Три раза в неделю именно с этой моей ипостасью она и сходилась. И как она меня поработила...» (98). Малейшее нарушение ритуала может привести к катастрофе, а, в конечном счете, гибели всего мира Анастасии. Поэтому в тот момент, когда герой неожиданно прерывает сексуальный акт, т.е. не выполняет назначенную миссию до конца, Анастасия испытывает сильный гнев и прогоняет его.

«— Иди, — сказала Анастасия.

И она прибавила другим голосом, через целый век тишины, который длился мгновение:

— Иди и не возвращайся уже ни-ко-г-да. Адьо...» (100).

Анастасия знала, что рано или поздно герой попытается освободиться от ее власти. Неповиновение — это тоже часть сложного ритуала. Разумеется, герой ни о чем не догадывается. Он не может понять, в чем его вина перед Анастасией, почему она прогоняет его. Их разрыв происходит зимней ночью. В русской картине мира сочетание *зимняя ночь* является устойчивым концептом. «...В истории развития значений данных слов произошло наслоение, контаминация значений слов *зима* и *ночь* при их сочетании *зимняя ночь*. Следовательно, толковать последнее можно и как *темная часть суток в холодное время года*, и как *беда, несчастье, опасность, страх; время, которого следует бояться*» [5: 135-136] Кроме того, зима символизирует сон и гибель всего живого. Вместе с тем с зимнего солнцестояния начинается новый световой цикл. Не случайно на зиму приходится рождение Бога. Ночь — архетип тьмы, она сакральна и так-

же является временем рождения и воскресения. Таким образом, события в рассказе приобретают космический масштаб, зимняя ночь символизирует пустое время, смерть и одновременно предродовую тьму, предшествующую возрождению. В эту зимнюю ночь в жизни героев Н. Кононова наступает переломный момент. Герой, сам того не желая, освобождается от власти Анастасии. А героиня принимает символическую смерть, чтобы обрести новое рождение. «Воскрешение» Анастасии должно произойти после праздника Нового года. Для этого ей необходимо вернуть героя. Анастасия пишет ему записку («Приходи. Ведь я же не могу тебе позволить»), которую вкладывает в новогодний конверт и оставляет в библиотеке. В данном случае библиотека, как место хранения книг, т.е. вековой мудрости человечества, тоже обретает сакральное значение. Библиотека выполняет функцию храма и в то же время является символом Вселенной. Для героя письмо Анастасии — это долгожданное доказательство любви: «В округлых буквах я вычитал все, что хотел, — зов, ласку, призыв. Я любим, меня ждут. В очертаниях литер я увидел все: изгиб ее тела, все тело, тайну этого тела. Я услышал имена — ее и мое, погруженные, словно водолаз, в эту тайну, на самое глубокое дно» (108). Герой, конечно, ошибается. Он не любим, и не может быть любим, потому что Анастасия неспособна на это чувство, но он ей нужен, чтобы завершить ритуал. Идея возрождения заложена в самом имени героини. В переводе с греческого языка Анастасия означает «воскресшая». В художественном тексте «на коннотационном уровне имена собственные воспринимаются так же, как и все остальные имена нарицательные. Они вызывают разные ассоциации и за счёт семантики и этимологии, и за счёт своих формальных свойств (звучания, артикуляция, морфология, иногда и начертание), и за счёт представлений о самом упоминаемом носителе данного имени или об иных его носителях, и за счёт формантов, выражающих отношение к носителю имени, и за счёт бытующей ценностно-стилистической шкалы имен, и т. д.» [9: 130]. Анастасия большое значение придает семантике своего имени.

« — Я — Анастасия.

— Настя, Настена.

— Нет, только Анастасия.

— Почему?

— Для тебя — только Анастасия» (97).

Для Анастасии очень важно, чтобы герой называл ее полным именем. Только тогда подействует магия имени — Анастасия сможет «воскреснуть».

«Мифологическому сознанию свойственно понимание имени как некой внутренней (глубинной) сущности или же того, что вкладывается, налагается и т.п. <...> Этот архаический «реализм» (в значении, противоположном «номинализму») предполагает, в конечном счете, тождество имени и формы, т.е. природы носителя данного имени» [6: 508]. Для того чтобы через имя не пробудить внутреннюю силу героя, Анастасия никогда не называет его по имени. Даже на новогоднем конверте она пишет только инициалы героя: «На смятом новогоднем конверте значилась моя фамилия и инициалы имени. Факультет и группа. В груди моей екнуло, будто я застал на смутном стекле надышанный туманный вензель, начертанный любимой рукой. «Чертила вензель О да Е». Ведь я совпадал с этим вензелем с точностью до наоборот. Я решил, что официально поставлен-

ная фамилия впереди имени и есть намек на это «О да Е», почти признание» (107). И в этот раз герой ошибается. Анастасия — это не Татьяна Ларина, у нее совсем другие причины скрывать имя своего избранника. Однако благодаря инициалам на конверте мы можем попытаться реконструировать имя героя. Распространенных в русскоязычной среде мужских имен, начинающихся на «О» не так уж много. Вероятнее всего, героя зовут Олег. В переводе с древнескандинавского языка Олег — это «священный, светлый». Человек, который в ритуале воскрешения принимает на себя функцию жертвы, должен быть чист в нравственном отношении. Таким образом, можно предположить, что героя зовут Олег. Самого себя герой именуется латинской буквой N. Он — «немо», «неизвестный», «никто», жертва Анастасии, «всего лишь одетое пока дышащее тело» (86).

В основе мифологического времени, по которому живут герои, лежит календарный цикл. «Идея кольца и спирального оборота, легкого завитка и темного локона в том моем давнем романе главенствовала — он был не линейен» (85). Поэтому возвращение героя было неизбежным: после символической смерти должно наступить символическое возрождение Анастасии и т.д. Однако герою удастся вырваться из этого порочного круга. Это происходит в тот момент, когда он убеждается в том, что Анастасия не способна к любви, а их отношения есть не что иное, как прелюбодеяние: «Ее крики и кряхтения сделали наши случки зримыми, я увидел их как бы фронтально, сбоку, когда их, случек, уже нет, когда нет и моей любви и никаких последствий, кроме того, что мне предстоит умереть» (109). Ощущение близкой смерти вызывает у героя чувство ненависти к Анастасии, которое постепенно сменяется равнодушием: «Анастасия кончилась сама собой как анестезия...» (112). После стихийной, страстной любви к Анастасии герой полностью опустошен, он уже никогда не сможет испытывать сильных чувств к кому бы то ни было.

Миф о божественных близнецах

Для мифологического сознания свойственно дуалистическое восприятие действительности: мир делится на «пространство жизни» и «пространство смерти». В мифах о братьях-близнецах (или неразлучных друзьях, названных братьях) один из братьев связывается со всем хорошим и полезным (с жизнью) и воплощает собой положительную силу (любовь), другой — со всем плохим и страшным (со смертью) и символизирует разрушительную силу (ненависть). В рассказе «Гений Евгении» Н. Кононова функцию «божественных близнецов» выполняют Евгения и ее сын. В их образах воплощается идея противостояния жизни и смерти, любви и ненависти. Мы уже обращали внимание на то, что в художественном произведении имя героя, будучи элементом общей системы текста, несет смысловую нагрузку. Благодаря имени герой утверждает себя в определенном качестве.

Имя *Евгения*, в переводе с греческого — «благородная», подчеркивает возвышенную, светлую сущность героини. Ее сын не назван по имени, у него есть только прозвище — Гений. В древнеримской мифологии *genius* — «гений, дух (иногда злой), присущий отдельному человеку, семье, месту и т.д.» [1: 346]. Таким образом, темная, нечеловеческая сущность героя заложена уже в его наименовании. В греческом имени *Евгения* явственно

выделяется корень -γεν-, который обнаруживается во всех словах, обозначающих такие понятия, как «род, родство, происхождение» [2:266]. В латинском языке слово genius (гений) имеет общий корень -gen- со словами, которые тоже обозначают понятия «род, родство, происхождение»: genus, gens, genticus и т.д. [1:346-347]. Таким образом, в антропонимах Евгений и Гений содержатся корни со значением родства. Таким образом, Евгения и Гений, воплощая в себе разные начала — добро и зло, любовь и ненависть — находятся в тесном родстве, что проявляется даже в содержании их имен.

В тексте нет подробного портрета героини, однако Н. Кононов постоянно обращает внимание на то, что у Евгении необыкновенно белое тело: «шествие белой Евгении» (18), «белое тело было ее единственным достоянием» (19); «белотелая Женья» (20). Белый цвет несет семантику совершенства, чистоты, непорочности, святости, легкости, любви. Подобно своей матери Гений отличается исключительной красотой. Однако вопреки прекрасному облику, он одним своим видом внушает ужас окружающим. До жителей коммунальной квартиры доходили «темные» (неясные, тревожные) слухи о преступлениях, совершаемых Гением, в том числе и убийствах. Поэтому неслучайно «белокурый эфеб» (27) вызывает ассоциацию с *белокурой бестией*. Примечательно, что от Гения исходит свет: «от него исходили тусклые, еле видимые лучи и медленно стекали скользкие пунктирные искры» (31); «от дымчатой, словно размытой татуировки, шел темный манящий свет» (32). Зло у Н. Кононова это не столько тьма, сколько лже-свет, пытающийся выдать себя за истинный. Светящаяся татуировка на груди Гения в виде звезды очень напоминает пентаграмму. Малолетний, не вошедший в силу, Гений оставлял дьявольский знак на замученных им живых существах, повзрослев, он метит этим знаком себя. Если белый свет, который исходил от Евгении, уподобляет ее святой, то сияние Гения напоминает сияние Люцифера. Для спасения сына, очищения его от тьмы (лже-света) Евгения идет на поступок, с точки зрения постмифологической морали, принадлежащий к разряду диверсии и поправно основ жизни. Однако следует помнить, что герои Н. Кононова обладают мифопоэтическим сознанием. Вступая в половую связь с собственным сыном, Евгения стремится осветить его своим белым телом, спасти. Сексуальный акт Евгении и Гения символизирует космическое противостояние света и тьмы, добра и зла, любви и ненависти: «...Ум, в отличие от... сердца, не обвиняет их, не осуждает их союз, находящийся там, куда не простирается ни грех, ни кошмар, ни ужас» (34). Инцест — это возвращение в лоно матери, стремление к первичной целостности, которую Гений давно утратил. Однако очищение светом — это лишь один из этапов, которые должен пройти Гений. Евгения, осознав, какую угрозу представляет ее сын-Антихрист, принимает решение сжечь его, освободить мир от исчадия. На момент смерти Гений пребывает в возрасте Христа, ему 33 года. Как и Богородица, Евгения приносит сына в жертву для спасения мира. Таким образом, Гений проходит не только через очищение светом, но и огнем. Традиционно огонь символизирует разрушение, страсть и в то же время трансформацию, обновление жизни. Крещение огнем восстанавливает первоначальную чистоту, что ассоциируется с переходом через огонь для обретения Рая, который окружен огненной стеной и охраняется стражами с огненными мечами. Евангельские мотивы в тексте представлены в трагическом виде. Гений, пройдя крещение огнем, исчезает

полностью, о нем лишь напоминает «некрупное горелое пятно на лавке и загаженная непонятно чем почва». Гений уходит в пустоту, в предвечную тьму. «Прохождение героев фазы смерти и позднейшее отделение этой второй временной функции породило образ двойника, который получил мощный отклик в обряде, сказании и литературе. Сперва герой двоичен; затем его вторая часть, брат или друг, становится самостоятельной. Смертный герой остается в преисподней, а победитель смерти выходит снова на свет и живет» [10: 210]. Гений стораец, исчезает в небытие, а Евгения в конце рассказа превращается в «волшебно помолодевшую прекрасную юную Агриппину» (38). Имя Агриппина относится к категории ономастических метафор. Мать императора Нерона, Юлия Августа Агриппина (6 ноября 15 — ок. 20 марта 59 гг), прославилась своей жестокостью, жаждой власти и развратностью. Есть сведения, что она имела сексуальную связь с собственным сыном. Смерть Агриппины была трагичной, ее убили по приказанию Нерона. В рассказе история Агриппины переосмысливается: Евгения убивает своего сына и преображается в «прекрасную юную Агриппину». Новое имя меняет всю сущность героини. Теперь Евгения-Агриппина — это не воплощение добра и любви, а мать, убившая собственного сына.

Космогонический миф

Мотив матери-убийцы, широко распространенный у разных народов мира, тесно связан с космогоническим мифом, который является одним из самых древних мифов человечества.

В небольшом рассказе Н. Конова «Микеша» злая мать постоянно пугает маленького сына неким таинственным существом по имени Микеша. Для того, чтобы понять природу этого странного Микеша, необходимо раскрыть семантику его имени.

Антропоним *Микеша* является уменьшительной формой имени *Никифор*, что в переводе с греческого языка означает «победоносный, победитель». Обратим внимание на то, что в этих именах (Никифор и Микеша) происходит чередование начальных сонорных согласных [n] и [m]. Переход [n] в [m] в начальной позиции отмечается и в ряде других антропонимов (например: Никита — Микита, Никанор — Миканор, Никадим — Микадим и т.д.), в том числе и в именах Николай — Миколай. В работе «Филологические разыскания в области славянских древностей» Б. Успенский пишет: «...распространение данного фонетического признака (билабиальности начального сонорного согласного) <...> само по себе достаточно знаменательно: по всей видимости, оно свидетельствует о том, что произношение с билабиальным сонантом воспринималось некогда как признак сакральности (черта сакральной фонетики)» [8:18-19]. Необходимо отметить, что в старопольском языке в XV в. была зафиксирована форма *Mityfor*, которая соотносилась не столько с именем Никифор, сколько с именем Николай [8:30]. В переводе с древнегреческого языка Николай — это «побеждающий народ». Таким образом, из-за близкой семантики происходит отождествление имени Никифор с Николаем. Это связано с тем, что святой Николай Чудотворец (Угодник, Мирликийский) у славян занимал особенное место среди прочих святых. Более того, у славян культ Николы в какой-то мере отражает культ архангела Михаила [11, с. 20].

Показательно, что такие формы, как Michola, Misz (Mysz), Miszka, Miszec, Miszek, Miska и т. п., выступают в старопольском языке как формы имени Николай [8:30].

Антропоним *Микеша* по своему фонетическому содержанию имеет сходство с такими русскими уменьшительно-ласкательными формами имени *Михаил*, как *Миша*, *Мика*. В контексте Ветхого Завета Михаил — старший посланник Всевышнего, защитник народа Израиля, «архистратиг» — предводитель небесного бесплотного воинства в битве против сил зла. Следует отметить, что св. Николай часто фигурирует как неведомый благодетель, помогает так, чтобы его никто не видел. В рассказе Н. Кононова *Микеша*, как и архангел Михаил и св. Николай, существо мифическое, невидимое, его основная функция — поддержание божественного порядка.

В рассказе Н. Кононова упорядоченный мир героев на грани гибели, их жизнь перетекает в «хаос прошедшего времени» (9). В христианской традиции Апокалипсис, последние времена, тесно связан с темой Страшного Суда.

Помимо миссии воинственного заступничества архангел Михаил выступает в роли судьи на Страшном суде, на который он призовет души трубным гласом: «И восстанет в то время Михаил, князь великий, стоящий за сынов народа Твоего, и наступит время тяжкое, какого не бывало с тех пор, как существуют люди, до сего времени; но спасутся в это время из народа Твоего все, которые найдены будут записанными в книге» (Дан. 12:1). В рассказе Н. Кононова *Микеша* тоже выступает в роли судьи и карателя:

«— Милая мамочка, я прошу прощения у тебя и у *Микеша* за то, что я рассыпал “леголенд” с пиратиками <...>

— *Микеша* тебя не прощает, так как ты нарушил порядок. Он даже передал, что собирается прийти и наказать тебя.

В ответ раздался сдавленный писк» (11).

Действие в рассказе разворачивается по законам космогонического мифа, который у Н. Кононова представлен в травестийном виде. «Космос характеризуется “временностью” не только в своём начале (поскольку он возник), но нередко и в конце, когда он должен погибнуть в результате некоего катаклизма (вселенского потопа, пожара) или постепенного снашивания, “срабатывания” космического начала в хаосе» [7:10]. Поэтому рассыпание «леголенда» мальчиком мыслится как поступок космического характера. Рассыпая «леголенд», мальчик восстает против матери, существующего порядка, он пытается разрушить землю, мир в котором существует. Несоблюдение порядка, нарушение запрета неминуче влечет гнев матери, которая призывает на помощь *Микешу*. Таким образом, в рассказе мотив детоубийства трансформируется в мотив жертвоприношение ребенка. Мать для поддержания божественного порядка готова принести в жертву своего единственного сына страшному божеству Микеше. Обратим внимание на то, что в рассказе мать и ребенок не названы по имени. «Имен нет, так как имена «сдает» мать, анонимная, главная и сама безымянная, не уважающая и не любящая никого и никогда...»².

В произведениях Н. Кононова причудливым образом переплетаются вымысел и реальность. По признанию самого писателя, чтобы понять рассказ «Микеша», нужно знать его предысторию. Все герои (даже Микеша) имеют прототипы: «почва рассказа абсолютно реальная — это мои про-

шлые знакомые, саратовцы, которых я долгое время «наблюдал» ... Конечно, все дело в сложности, в темном происхождении этого имени (*Микеша*) в рассказе, в злой уместности что ли. Но в моей жизни был случай, когда Микешей пугали того, кто не мог испугаться. А дело было так. Я маленьким мальчиком (9,5 лет) болел очень остро пневмонией и помирал в плохой инфекционной больнице. Представьте себе страх и ужас зимней большой палаты, где почему-то лежат матери с младенцами и я. Родственников не пускают, только передачи. Из окон дует. Ранняя весна. И недалеко совершенно вульгарная мать-родина, родившая незнамо от кого. Добрая и тупая молодуха. Она все говорила о том, как поедет в Москву, встанет на шпильки, и пройдет мимо мавзолея, где стоят часовые. Конечно, они не устоят... Ну и все такое. И ребенок у нее был... даже сказать не могу какой. Он ни на что не реагировал. Развиться в человека он не мог. Вот так. И все ее женские реакции на него завершались словом, вы уже догадались каким. Она его им хотела растормошить, хотя существо было биомассой³.

Отголоски этой истории, свидетелем которой стал писатель в детстве, слышатся не только в рассказе «Микеша», но и в других произведениях Н. Кононова.

В романе «Нежный театр» главный герой вспоминает «страшную, как бэль, бессонную сказку», историю матери-убийцы. У одной женщины родился сын с умственными отклонениями. Больной мальчик, совершенно безобидный и добрый, очень тяготит женщину. Она видит в нем причину своих неудач в личной жизни. В конце концов женщина начинает испытывать ненависть к сыну. Доктор предлагает ей избавиться от больного ребенка. С согласия матери он вводит мальчику смертельную дозу сильнодействующего лекарства. Смерть собственного сына женщина воспринимает не только спокойно, но даже радостно, ее мучениям пришел конец, она свободна. «Поплакала-поплакала та женщина, а потом после всего купила бутылку хорошего, самого дорогого в хорошем центральном гастрономе коньяку и отнесла тому доктору. А доктор с самых дверей кабинета ей: “Только не надо меня благодарить, мамаша”. А она: “Я и не мамаша уже”. А он ей кивает: “А я знаю”» [4:310]. При обращении к героине доктор намеренно использует слово с яркой эмоциональной окраской — «мамаша»⁴. В современном русском языке данное слово имеет отрицательную коннотацию. Обычно «мамашей» иронично называют неопытную молодую мать или пожилую женщину, которой хотят выказать свое пренебрежение. В слове «мамаша» уменьшительно-ласкательный суффикс «Ш» приобретает несвойственный ему негативный оттенок. Доктор, называя таким образом героиню, пытается сказать, что он никогда не считал ее матерью. В своей авторской речи Н. Кононов старается избегать слов с уменьшительно-ласкательным суффиксом «Ш». Для него слова с суффиксом «Ш» — это фальшиво-безобидные слова из детского кошмара. «Мамаша» — это не мать и даже не мачеха, это страшное существо, вездесущий Микеша, ненавидящий и карающий убийца, принявший облик матери.

¹ Примеры цитируются по изданию: Кононов Н. Магический бестиарий. М.: 2002. В круглых скобках указаны номера страниц.

² Кононов Н. Письмо А. Скрябиной от 27 февраля 2011. Из личного архива

А.В. Скрыбиной.

³ Кононов Н. Письмо А. Скрыбиной от 9 февраля 2011. Из личного архива А.В. Скрыбиной.

⁴ Можно предположить, что именно так называл мальчик свою мать. В своей речи мальчик любил использовать краткие формы номинаций: «Он, многожды встречая меня в этом доме, всегда именовал меня по-разному, но имена были таковы, что подходили как мужчинам, так и женщинам: Валя, Шура, Женя, Паша, Тоша...» (Н.Т., 109).

Литература

1. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. М.: «Русский язык», 2003. С. 372.
2. Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. М.: «ДиректМедиа», 1991. С. 371.
3. Кононов Н. Магический бестиарий. М.: Вагриус, 2002.
4. Кононов Нежный театр. М.: Вагриус, 2004.
5. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. Минск: «ТетраСистемс», 2008.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах). Гл. ред. С.А. Токарев. М.: «Советская энциклопедия», 1987. — т.1. А — К.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах). Гл. ред. С.А. Токарев. М.: «Советская энциклопедия», 1988. — т.2. К — Я.
8. Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.
9. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004.
10. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.

Стихийная тематика в советской драматургии 1920-х — первой половины 1930-х гг.

Стихийная тематика в драматургии, казалось бы, должна разрабатываться в рамках изучения театральных постановочных методик и театроведения в целом, однако такой подход представляется автору сего опуса уже довольно избитым и не столь интересным, сколь историко-антропологический, подразумевающий выстраивание научного метанарратива в качестве исследования групповых феноменов сознания драматургов определенного исторического периода. Т.о., за основу будут взяты главным образом оригинальные тексты пьес, имевшие независимое бытование в культуре.

С нашей точки зрения, однако, следует начинать подобное исследование с предвестника «диалектического театра» В.В. Маяковского. Итак, 1918 год и революционная «Мистерия-буфф». Очевидно, что доминирует в универсуме, смоделированном великим писателем, прежде всего стихия земли. Именно землю объявляют своей родительницей т.н. «нечистые» — пролетарии¹. В этом странном обрушивающемся мире мистерий Маяковского прежняя земля войн и пожарищ отвергла людей, и они идут в поисках новой земли — земли обетованной. Несмотря на то, что героям приходится пройти и через рай, и через ад, их атеистический пафос (если только возможен таковой) не спадает по градусу своего накала, и при этом они сами не отрицают самой возможности существования земли обетованной. Тем не менее, когда им явился Христос, они его явно отвергли. Итак, что же это значит? Судя по всему, мотив земли рушащейся привел автора к выводу, что необходима деконструкция православного новозаветного мифа, однако без библейских аллюзий при отображении картины крушения старого мира поэт все равно не обошелся. И этим оказался образ земли обетованной и града на холме, Сиона.

Мотив водной стихии здесь менее содержателен, зато в разы более зрелищен, ибо весь мир утоп². Зато огонь берет на себя исключительно водные обязанности — он льется отовсюду, все вокруг плавится и течет огненной лавой³.

Воздушная материя революционной буффонады Маяковского извергает громы и молнии, она полна бурями и мрачными тучами. В отличие от раскаленной и плещущей лавой земли, она никакого света не излучает⁴.

Таким образом, новый мир Маяковского, конструируемый им на месте разрушенного старого — это мир парадоксов, эклектики и энтузиастической эйфории.

Пусть не самым ранним, но зато весьма симптоматичным в этом отношении произведением далее здесь определенно следует считать «Паде-

ние Елены Лэй» Адриана Пиотровского, опубликованное в 1923 г., и поставленное в театре Вахтангова через 3 года. Постановка была воспринята как сугубо тенденциозное советское произведение, даже скорее как базис «диалектической драматургии», от которого следует отталкиваться молодым поколениям писателей, желающих обрести дебют в театре. Так что же послужило образцом распределения стихий в игровом мире для нового «экспериментального» советского человека?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, мы провели контент-анализ стихийных паттернов драмы, и вот что выяснилось: преобладают хтонические мотивы земли⁵, постоянно ассоциируемые с катастрофическими событиями, такими как революция и восстание рабочих. Мотив огня и бури (ветра) также присутствует в пьесе, но он соединен с предыдущим мотивом, это явление одной природы, происходящие из одного истока, начала. Менее всего задействованы водные элементы стихий⁶, причем и они упомянуты в основном в связи со смертью, ночью, депрессией и жаждой власти. Воздушная символика ассоциируется у драматурга с обновлением, свободой и революцией. Ветер и огонь – символы обновления природы у Пиотровского⁷.

В. Д. Ряховский в рассказе «Топь» (1924), посвященном революционным событиям в русской деревне, акцентирует внимание на двух элементарных началах – огне и воздухе. Тема распространения пожара и бедствия в жизни людей. Земля в мире Ряховского имеет черты и функции древней языческой богини — персонажи падают на нее, когда им сообщают, что кто-то умер, сгорел заживо, или застрелен комиссарами, белогвардейцами или просто мародерами. Вода упоминается автором в связи с бытовыми эпизодами деревенской жизни, т.е. для него это само течение времени, аллегория бытия. Но спокойная тягучая деревенская жизнь здесь редка и эпизодична, это скорее аномалия, чем обыкновение для революционной эпохи.

Булгаковские «Дни Турбиных» (1925) изобилуют водной элементарной символикой. В основном водная стихия сосредоточена в описаниях эмигрантских кораблей, и разнообразных напитков (притом, главным образом, алкогольных – что совмещало стихию огня и воды, причем интересно, что потребляли их главным образом представители белого движения). Стихия земли отображена в пьесе наиболее ярко могильной тематикой. Герой то предвкушает, как «могильной засыплется землею», то вспоминает тех, кто лежит в земле, то желает сам «засыпать» нечто (солью⁸ или землей). Огонь в пьесе воплощается как ружейный и орудийный, преимущественно несущий смерть. А вот ветер является исключительно аллегорией кораблекрушения.

Далее важным для нас является либретто балета «Светлый ручей», написанное Адрианом Пиотровским в 1926 г. для Шостаковича. И если элементы земли отображаются уже не столь хтонически, то огонь имеет единственный символ – выстрел.

В пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира» (1926) Зоя и Амелистов представлены агентами хтонического зла, они постоянно являются нам «из-под земли». Водная стихия Булгакова снова предстает нам, как отображение безрассудства и разгула – тут и «в огонь и воду», и «в воду вниз головой», и постоянные алкогольные аллюзии Амелистова. Огненные элементы явлены зрителю в виде климатических деталей, природного «жара», нефтяных испарений в мечтах Амелистова, как и сходные с ними воздуш-

ные – дым и чад, воскурения⁹.

Драма Булгакова «Бег» (1926-28) подчинена элементу воды. Вода Михаила Афанасьевича рождает чудовищ, она и сама – монстр, сумеречная Зона, подобная «Солярису» Стругацких или той же зоне сталкера. И она переводит наших героев на «ту сторону». «Бег» — это кульминация артиллерийского обстрела, как символа Огня в драматургии 20-х. Бронепоезд «Офицер» Булгакова – огненный ответ большевикам от свободного мира. Стихия воздуха в пьесе «Бег» — мираж, химера, оболочка, внешний слой небытия, того, что по ту сторону, ибо для белоэмигрантов отъезд был равнозначен гибели, т.к. в том «другом» мире они никто, и не нужны никому¹⁰.

Мотив же земли, как самый частотный, проявляется после «Мистерии-буфф» в «Любови Яровой» К.А. Тренёва. Земля как собственность, как символ одноверменно власти человека над собственной жизнью и государства, как актора, наделенного властью абсолютной, сражаются между собой как в душе главной героини, так и в судьбах окружающих её людей.

Водные аспекты драмы в их конкретно жидкостном воплощении встречаются нам только два раза, и эта пара вхождений стоит в оппозиции друг другу. Причем, враждуют между собой вода обычная и вода розовая – та, которую главная героиня потребовала у Чира и та, которую старая графиня использовала в кулинарии¹¹. Т.е. в случае с «женской» революцией в конфликт входят привычки и обычаи старого мира с потребностями нового.

Огонь воплощается прежде всего в ружейных, пулеметных и т.д. выстрелах. Воздух явлен нам исключительно, как стихия взрыва и пожара, плюс эта стихия является родной для командира красных – в отношении него употребляется эпитет «орел-командир», и с этой же стихией ассоциируется у автора эвакуация белых.

В трагикомедии «Багровый остров» (1927) происходит кульминация огня и ветра – а именно это символизирует в его сознании, судя по всему, революцию, как мировой пожар, тем более, что именно благодаря «вставке» в сюжет метапьесы фрагмента, описывающего «интернациональную революцию», истории внутри истории, метаавтору удается спасти свое детище от цензурной отбраковки. Воздух здесь – мотив побега, путешествия через море (паровой катер Ликки).

«Бронепоезд 14/69» Всеволода Иванова (1927), как ни странно, возвращает нас с огненных революционных небес на землю, рвущуюся в сполохах пламени. И эта земля захватывает своей энергетикой людей, вокруг них земляной воздух, земляная сила в их руках и их все время настаивают запахи земли. Человек сливается с этой землей и отражает в себе небо. Стихия земли замыкается сама на себе и заставляет людей активно перемещаться, выгаливает их на некие новые рубежи¹². За землю воюют, ее осваивают заново, переделывают, перетесывают для «нового мира» и «новой жизни»¹³. Также почему-то тот самый земляной запах автор увязывает с партией эсеров, а именно с «эсеровиной»¹⁴. Вообще земля у Иванова приобретает свойство противопоставившей себя человеку грозной природной силы¹⁵. Вместе с водой она не раз превращала во вселенной Иванова весь мир в грязь и хлябь¹⁶. Огненная стихия, как ни странно, не столь интенсивна в пьесе, но представляет собой довольно традиционное для «диалектической драматургии» тех лет воплощение – ружейный,

пулеметный и оружейный огни, костры пожарищ и взрывы. Воздушная стихия в драме не столь частотна, и ассоциируется у писателя с простым народом, с «мужиками»¹⁷.

«Кабала святош» также прошла в 1929 г. под знаком огня и ветра, однако не была лишена хтонических элементов стихии земли. Интересен здесь отзыв некоего П.М. Керженцева (1936), который был этаким «искусственным ухом рабочих и крестьян».. Данный персонаж был одним из советских политэкономов и в литературе разобрался немногим лучше, чем тот же Сталин или Жданов, которые выпускали программные литературоведческие статьи без специального образования. Петр Михайлович был знаком также и с драмой «Бег», и сочинил пасквиль такого же рода и на это произведение великого русского писателя. Вся патетика такого рода записок (по сути – доносов в ЦК) заключалась в попытках доказать контрреволюционность Булгакова и сочувствие его белому делу. По сути о художественных приемах Михаила Афанасьевича не было сказано ничего. Насколько нам известно, официальная театральная критика была вынуждена игнорировать драматическое творчество писателя, и таинственно молчала в период бытования пьесы, как живого текста, созвучного эпохе.

В произведении Ю. Олеси того же года, пьесе «Заговор чувств», написанной по сюжету повести «Зависть», опубликованной годом ранее превалирует водная стихия, воплощающая в себе чудо, как элемент абсурда советской действительности. К земле автор заставляет нас почувствовать отвращение, граничащее с брезгливостью. А вот предметы, которые могут служить в пьесе источниками огня, либо не горят вовсе, либо светятся без выделения тепла. Этот огонь кажущийся, в нем нет души, как нет в пьесе и стихийных элементов воздуха. Олеша считает огонь революции выродившимся и фальшивым, сфальсифицированным. Примечательно, что и критика восприняла пьесу враждебно, как происки контрреволюционеров (О.М. Брик).

Таким образом, драматурги молодой страны Советов рефлексировали по поводу удачности/неудачности, нужности или ненужности революции и изменений, последовавших за ней с приходом большевиков к власти. Главный вопрос – что такое новый советский человек? Кто он, этот строитель коммунизма? Нужен ли он метафизическому мирозданию в том виде, в котором он нужен государству? И ответа на этот вопрос однозначные русские художники не дают.

¹ В.В. Маяковский. Мистерия-буфф, 1918 г. // Это об нас взывала земля голосом пушечного рева. Это нами взбухали поля, кровями опоены. Стоим, исторгнутые из земного чрева кесаревым сечением войны.

² там же //Австралийка (плача, в нахлынувшем чувстве) И все утонуло... Все на дне...

³ Улицы льются, растопленный дом низвергается на дом.

⁴ Еще грома себя не изгрохали, горы бурь еще не отухали. О, горе тем, кто вцепились — рохли! — земным ковчегам в плывущую рухлядь! Араратов ждете? Араратов нету.

⁵ Пиотровский А.И. Падение Елены Лэй. 1918 г. //М а к ф е р с о н. Непобедимая тревога. Земля сорвалась с петель и летит в пустоту. За окнами ураган и сумрак. Я закрою ваши остекленные глаза, сумасшедшие окна.

⁶ там же // Ф л о р а н с а. Вот сельтерская вода. П р е з и д е н т. Вода, наводнение, потоп, в уши, в рот, захлебываюсь, захлебываюсь! Флоранса! Ковчег! Скорее в ковчег! И Джильду. По паре чистых и нечистых. Тонем, тонем, а-а-а!

⁷ Е л е н а. Падают города! Приливают океаны! Горы разламываются! Сквозь обрушивающиеся Илионы, через восстание, ветер, огонь, слушайте, слушайте, слушайте трепетание новой твари во мне!

⁸ Булгаков М.А. Зойкина квартира. 1926 г. // Н и к о л к а. Солью, солью посыплем... ничего.

⁹ там же // М ы м р а. Прислали? Ах, какая прелесть! (Убегает.) Херувим зажег китайский фонарь в нише, дымит курением.

¹⁰ М.А. Булгаков. Бег. 1926-28 г. // Сбоку ресторан на воздухе под золотушными лаврами в кадках. Надпись: "Русский деликатес — вобла. Порция 50 пиастров". Выше — вырезанный из фанеры и раскрашенный таракан во фраке, подающий пенящуюся кружку пива

¹¹ К.А. Тренёв. Любовь Яровая, 1926 // Баронесса. А потом померанцевые корки... Пальчиком ямочки и туда маслица с белком, sprysнуть розовой водой и заглассировать... Это такой аромат был. Бывало, графиня...

¹² Иванов В.В. Бронепоезд 14/69. 1927 г. // Пригибая рельсы к земле, разбрасывая позади себя станции, избушки стрелочников, прикрытый дымом лес и граниты сопок, облитые теплым и влажным ветром падали и не могли упасть, летели в тьму тяжелые стальные коробки вагонов, несущих в себе сотни человеческих тел, наполненных тоской и злобой.

¹³ там же // Жизнь нужно было тесать, как избы, неизвестно еще когда, — заново, как тесали прадеды, приехавшие сюда из пермских земель, на дикую землю.

¹⁴ — Эс-эровщины в вас много, товарищ Знобов. Землей от вас несет. — А от вас колбасой.

¹⁵ — Водка у тебя крепкая. Тело у меня, как земля -- не слушат человеческого говору. Свое прет!

¹⁶ Теплые струи воды торопливо потекли на землю. Ударил гром. Зашумела тайга. Дым ушел. Но когда ливень кончился и поднялась радуга, снова нахлынули клубы голубоватого дыма и снова стало жарко и тяжело дышать. Липкая грязь приклеивала ноги к земле.

¹⁷ — Мужиков никто не знает. Человек он воздушный, а воздушность на них, правда, действует здорово. Все же... На митинг поедете?

Д. М. Давыдов

Стихии и стихииалии в новейшей русской поэзии: несколько предварительных замечаний.

46

Подробный анализ отношения русской поэтической классики к природным образам дан в известной работе М. Н. Эпштейна¹; подробнее мир символистских концептов, в т.ч. связанных с миром стихий и стихииалий, анализирует Аге Ханзен-Лёве². Меж тем, в отношении новейшей поэзии подобной операции, кажется, не проводилось. Мы, никак не претендуя на сколь-нибудь серьезные выводы и обобщения, да и на широкий охват материала, предлагаем лишь несколько примеров и замечаний на данную тему.

Среди фигур, связующих классический модернизм и новейшую поэзию, в рамках следует назвать Даниила Андреева, хотя и выбивающегося хронологически из общего ряда рассматриваемых авторов, но сыгравшего в истории данных поэтических мотивов особую роль.

В знаменитом труде Андреева «Роза мира», жанр которого требует отдельного изучения, среди описаний весьма сложных структур тонких миров Шаданакара (совокупности этих миров, связанных с Землей) довольно значительное место (целую книгу!) занимает описание стихииалей (Андреев пишет: «стихиали»). При этом стихииалии воспринимаются нетрадиционно: не как признаки стихий, но как самостоятельные сущности, связанные с конкретными географическими, климатическими и т.д. феноменами. Андреев пишет «Стихии природы в Энрофе <т.е. видимом, человеческом мире – Д.Д.> — вода, воздух, земля, растительный покров, минеральные слои, магмы и, наконец, та "жизненная сила", арунгвильтапрана, присутствие которой – неперемное условие всякой органической жизни в Энрофе, – всё это, по большей части, не плоть стихииалей, а скорее внешний концентрический круг среды их пребывания, пронизанный ими, движимый ими и преобразуемый, – арена и материал их творчества, их веселия и гнева, их борьбы, игры и любви. Собственная же плоть стихииалей имеет, в большинстве, струящийся характер: границы формы непостоянны и способны к взаимопроникновению»³. Андреев выделяет демонические и светлые стихииали. Среди первых: Орлионтана (снежные хребты), Шартамахум (магмы), Ганникс (трясины, болота, тропические заросли), Свикс (пустыня в состоянии самума), Нугурт (морские глубины), Дуггур (Луна), Нибруски (демоны деторождения), маннику (духи человеческих жилищ) Катарам (минеральный мир), Рон (горы). Среди вторых: Страна Эльфов, Дарайнну (тонкий слой почвы, содержащий семена и корни растений), Мурохамма (нижний ярус леса), Арашамф (лес

как таковой), Вайита (тихие ветры), Фальтора (луга и поля), Лиурна (реки), Вланним (верхние слои моря), Зунгуф (воздушная влага), Ирудрана (грозы, ураганы), Нивенна (иней и снег), Ахаш (полярные области), Дирамн (стратосфера), Сианна верхние слои атмосферы). Есть и более общие, «высокие» стихииали, такие как Ваюмн (воздух), Эа (вода) и др. Нельзя не отметить: мы видим здесь весьма расширительное понимание понятия стихииалий, которое выходит за установленные нам пределы; однако ж мы полагаем вводить в понятие стихииалий не только олицетворение стихий, но и их обособленные свойства, синекдохически относящиеся к тем или иным стихиям.

Возвращаясь к Андрееву и приближаясь непосредственно к нашей теме, стоит вспомнить, как автор «Розы мира» поэтически интерпретировал свои визионерские видения. Речь идет, в первую очередь, о грандиозном «поэтическом ансамбле» «Русские боги». В этом метафикле немалое место занимают стихотворения, связанные со стихииалиями. Речь, в первую очередь, идет о главе 17 («Сквозь природу») и главе 18 («Босиком»). Перед нами опыт лирики, построенной на совмещении физического, чувственного опыта и того, что сам Андреев называл опытом «трансфизическим», т.е. визионерским. Ср.: «<...> Я люблю – с котелком да с салом / Возвратиться на хвойный брег, / Где я видел – нет, не русалок, / Но бессмертные / души рек. / Я не "верую" в них: я знаю. / Я причастен давно их раю; / В них влюблялась, меж струй шурша, / Моя дружественная душа»⁴. Или: «<...> Плещущих иерархъй / Там / Грохот и радостный гул: / Кто-то устами стихий / К нам / С дикой любовью прильнул; / Застит завесой дожда, / Рвет, / Воздухом дышит живым, / Семенем молний сходя, / Жжет, / Пламенен, как серафим! <...>»⁵. Подобных примеров множество, более, практически в каждом стихотворении из этих глав-циклов мы обнаруживаем вышеупомянутую двойственность взгляда: эмпирического и метафизического.

Опыт обращения к образу стихииалий Даниила Андреева при всей его значительности остался уникальным, не схожим ни с модернистской, ни с неомодернистской, ни с постмодернистской парадигмами. Дело в том, что Андреев «не верует, а знает», для него стихииалии – не образы и не символы, но конкретные, сверхреальные сущности. В этом смысле не только проза, но и поэзия Андреева носят не только (а порой и не столько) художественный характер, — это своего рода вероучительная, догматическая литература, долженствующая лечь в основу будущей «Розы мира» как всемирной экуменической религии.

Естественно, подобный подход – за исключением некоторых наивно-сектантских текстов – не соответствует пониманию стихий и стихииалей в новейшей поэзии именно как образов. При этом последовательная работа с этим мотивным рядом далеко не слишком распространена. Можно вспомнить подчеркнутое озаглавливание книг Юрием Арабовым «Воздух»⁶ и «Земля»⁷; при этом на презентации второй из упомянутых книг сам поэт отметил, что книги «Вода» не будет, т.к. этот образ по отношению к стихам двусмысленен.⁸; книги Юлии Идлис «Воздух, вода»⁹, Анны Глазовой «Пусть и вода»¹⁰ и ряд других, выводящих наименование той или иной стихии в сильную заглавную позицию, но отнюдь не предлагающих воспринимать данный образ как центральный для книги и/или цикла.

Последовательную работу со стихиями как структурной основой поэтического текста, пожалуй, можно отметить у московско-крымской груп-

пы «Полуостров», возникшей в 1992-м, хотя и в данном случае речь не идет о сквозном мотиве, а, скорее о стилистическом векторе того или иного участника группы, метафорически обозначенного одной из пяти (!) стихий. В немалой степени подобное квантование собственных поэтических техник связано с центральной для участников группы проблемой геополитики, понимаемой в духе того, о чем писал основатель этой дисциплины Кеннет Уайт: «<...> речь идет о новой духовной картографии, о новом восприятии жизни, освободившейся, наконец, от идеологий, религий, социальных мифов и т.д., и, соответственно, о поиске языка, способного выразить это новое бытие в мире, сразу уточнив, что речь идет именно об *отношениях* с миром, с его энергиями, ритмами, формами, а не только о подчинении Природе, не только о "врастании в почву"»¹¹, — т.е. перед нами соединение культурной географии как науки и ряда проистекающих из нее художественных и философских практик. Понятие стихий, конечно же, в рамках подобной программы становится одним из центральных.

Стихии распределились как эмблемы участников «Полуострова» следующим образом: огонь – Михаил Лаптев (1960-1994), Николай Звягинцев – воздух, Андрей Поляков – вода, Игорь Сид – земля, Мария Максимова – эфир. Эти эмблемы никак, повторимся, не становятся центральными мотивами у всех пятерых поэтов, скорее напротив. Так, у Лаптева, чья первая (посмертная) книга называется «Корни огня»¹², главенствуют мотивы воды и воздуха.

Для большинства современных поэтов качественное отличие стихий и стихийалий нерелевантно; скорее, в основу образного ряда того или иного текста ложится своего рода семантическое гнездо, объединяющее стихии-основы и стихийалии-признаки стихий, например: воздух, ветер, облака (пересекается с признаками стихии воды), небо (в материальном, а не духовном смысле) и т.д. Частотность этих концептов в новейшей поэзии требует отдельного подсчета и исследования, однако есть интуитивное представление о том, что она больше, нежели в нейтральной внехудожественной речи.

Примером такого автометаописания является комментарий Николая Байтова к его же стихотворению «Наверху застыли в плоском танце...». Байтов создал частотный словарь собственных опубликованных поэтических текстов (227 стихотворений и 12 поэм); первое место среди существительных занял «ветер» (31 упоминание). Байтов в присущей ему скрытно-иронической манере пишет: «Можно себе представить, как неприятно я был уязвлен, когда во главе списка увидел "ветер"! Мало того: ту же позицию по частоте занимает и глупейшее слово "туман", а это как-то уж совсем позорно»¹³. Но, далее: «Вопрос о том, насколько "топовый список" уникален и насколько он точно отражает уникальную личность автора, — остаётся пока покрытым тем самым "туманом". Сами способы письма не вовсе уникальны, а тяготеют к нескольким группам или классам. Поэтому резонно предположить, что "топовые списки" должны носить в себе черты класса-аттрактора, и если эти черты выявить, то с их помощью можно было бы охарактеризовать данный класс (причём охарактеризовать довольно точно!)»¹⁴. Этим самым Байтов косвенно предполагает, что его «топовые» «ветер» и «туман» могут быть особенностями не только его идиостилия, но и вообще современной поэзии. Если говорить о «стихийно-стихийных» семантических гнездах, это, повторимся, интуитивно представляется вполне вероятным. В качестве примера концентрации

этих семантических гнезд приведем в конце наших необязательных заметок стихотворение Александра Левина «Суд Париса» (построенное, к тому же, на характерном для поэта приеме субъективации): «Когда Резвяся и Играя / Танцуют в небе голубом, / Одна из них подобна снегу, / Другая — рыжему огню. // Одна плывет, как в хороводе, / Укложей грации полна, / Другая бегаёт по небу, / Локтями детскими торча, // А третья летяся, как простая / Громошипучая вода, / Смеяся зовется. Трем богиням / Все вторит весело Громам. // Резвяся плавная сияет, / Играя прыскает огнем, / Смеяся из кубка золотого / Сама себя на землю лет. // И лишь Громам все вторит, вторит, / Уже не весело ему, / И он стоит болван болваном / С тяжелым яблоком в руках, // С огро-омным яблоком в руках»¹⁵.

¹ Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990

² Ханзен-Лёве Аге А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., Академический проект, 2004

³ Андреев Д.Л. Собрание сочинений в 3-х тт. Т.2. М.: Московский рабочий; Приселье, 1995. С. 191.

⁴ Андреев Д.Л. Собрание сочинений в 3-х тт. Т.1. М.: Московский рабочий; Фирма Алеся, 1993. С. 381. Курсив автора.

⁵ Там же. С. 395-396.

⁶ М.: Футурум БМ, 2003.

⁷ М.: ArsisBook, 2012.

⁸ Наше наблюдение.

⁹ М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2005.

¹⁰ М.: ОГИ, 2003.

¹¹ Уайт К. Альбаторсова скала (Введение в геопэтку) // Введение в геопэтику. Одиночные экспедиции в океане смыслов: Антология. М.: Арт Хаус медиа: Крымский клуб, 2013. С. 23. Курсив автора.

¹² М.: Издательская квартира Андрея Белашкина; Маленькое издательство, 1994.

¹³ Байтов Н. Мо частотный словарь // Антология одного стихотворения. Кн. 2: В поисках утраченного я. СПб.: издательство ВВМ, 2012. С. 17.

¹⁴ Там же, с. 18.

¹⁵ Левин А. Биомеханика. М., 1995. С. 187.

Интерпретация мотива дождя в литературном творчестве детей

50

В МГДД(Ю)Т (бывшем дворце пионеров) с момента его основания существует литературная студия «Зелёный шум». В этой студии занимаются дети от 6 до 17 лет, ребята учатся писать стихи, сказки, рассказы. Одной из форм работ, принятых в студии, является создание литературных альманахов, в которые входят лучшие произведения, написанные студийцами. В 2011 году, к 75-летию дворца, преподаватели литературной студии решили издать книгу «По станицам альманахов литературной студии «Зелёный шум»¹. Собирая материал для этого издания, я заметила, что есть ряд тем и образов, к которым юные авторы обращаются с завидным постоянством, одной из таких тем, очевидно, является тема природы. А среди стихотворений и рассказов «о природе» преобладают тексты о дожде. Вероятно, подобное предпочтение продиктовано жизненным опытом автором (дождь трудно не заметить). Интерпретации темы дождя в детском творчестве посвящена эта статья.

В детском творчестве дождь часто предстаёт как некая сила, способствующая изменению облика мироздания²: «Потемнело всё кругом / На земле, на небе./ Частый дождик проливной, / Точно частый гребень. / Шелковистую траву / Причесал немножко./ Вдёрнул в ушки лопуху / Капельки-серёжки»³ (Боброва Софья, 12 лет, 1964 г.). К тому же семантическому блоку примыкают тексты, в которых дождь выступает в качестве дарителя: «Я видела — упала с неба радуга — / Наскучило, наверно, в облаках. / А люди, из квартир бежали, радуясь, / И уходили с радугой в руках./ Мосты цветные и над нами тянутся, / А ты постой, немного подожди. / Пусть каждому по радуге достанется! / Иначе, для чего идут дожди!?»⁴ (Динзбург Таня, 13 лет, 1965 г.).

Однако ещё чаще в качестве щедрого дарителя выступает не сам дождь, а оставшаяся после дождя лужа, именно в лужи герои находят что-то интересное (вероятно, сказывается личный опыт юных авторов). В качестве примера приведу несколько рассказов: «Промозглым весенним утром я топала по лужам. Я вошла в школьный двор, только десять шагов и каких-то три лужи отделяли меня от здания школы. В школу уже спешили первоклашки. Старшеклассников ещё не было видно, как правило, они подтягивались к середине первого урока. А вот и знакомые лужи: в одной луже плавал полуразмокший бумажный кораблик (я посочувствовала бедняге), на дне следующей лужи поблёскивала пятирублёвая монета (испачкав пальцы, я всё же достала эту монетку), а в третьей луже тонули кем-то потерянные очки. Что же делать с очками? Забрать их себе был бы как-то

неправильно, да и зачем мне очки? Оставить очки в этой луже? Но их же раздавят счастливые первоклассники! Я аккуратно выловила очки из лужи и положила на скамейку, хозяин обязательно отыщется! Тут лужи закончились, а вместе с ними закончились и находки...»⁵ (Атабекова Полина, 12 лет, 2012 г.). А вот и более «сказочная» история: «Дождь так и лил весь день. Ёжик сидел дома и смотрел в окно. Дождик стучался в окно, как будто хотел, чтоб ему открыли. Тогда бы он вошёл в дом и стал бы пить чай вместе с ёжиком, стал бы рассказывать ёжику о своих приключениях. Но ёжик не понял просьбы дождя, ёжик был занят другим, он мечтал о прогулке. Вдруг дождь закончился, выглянуло солнце, обрадованный ёжик побежал на улицу. На улице ёжик заметил лужу, в которой плескалось солнце. Не долго думая, ёжик вернулся домой, взял на кухне кастрюлю, зачерпнул из лужи воду и поймал солнце. Близился вечер, ёжик принёс солнце в кастрюле домой. А поздно вечером в этой кастрюле ёжик увидел вместо солнца луну. Ёжик подумал, что солнце собралось спать и надело ночную рубашку...» (Большова Настя, 10 лет, 2008 г.). Рассказ Насти примечателен тем, что автор осознанно заимствует, причудливо соединяет сюжеты нескольких мультипликационных фильмов («Ёжик в тумане», сценарист Сергей Козлов, режиссер Юрий Норштейн, и «Шарик-фонарик», снятый Владимиром Данилевиным по стихотворению Л. Квитко).

Кроме того, в рассказе Насти Большой есть и ещё одна любопытная интерпретация темы дождя: дождь, который стремится проникнуть в пространство дома. Вообще появление в художественном универсуме мотива дождя довольно часто актуализирует пространственную оппозицию «дом» - «улица»⁶: дождь пытается ворваться в дом, а человеку в дождливую погоду не хочется выходить на улицу (оба мотива имеют своим истоком эмпирический опыт). Например: «Карандаш мой остер, как скальпель. / А за окнами дождик каплями. / Рвется дождик в окно открытое / И сверкает александритами»⁷ (Копылова Вера, 13 лет, 1969 г.), а вот герой, сидящий дома: «Дождь за окном. / А у меня урок, / Что ж, в дождь лучше быть в классе...» (Гринберг Ваня, 10 лет, 2009 г.).

Стоит отметить, что в произведениях юных авторов герои часто любят дождь, именно в дождь они выходят на улицу, и за такой прогулкой обычно следует расплата: «И что с того, что мне уже 16, и все считают меня взрослой и говорят, что я не должна делать глупости... Но... Я люблю грибной дождь. Люблю... И часто бегаю босиком по лужам... За это меня и заперли дома. Да, я заболела, ну и что такого... А ведь на улице настоящий грибной дождь... Эх...». На столе стоял грибной суп, приготовленный мамой. Девушка вдруг схватила тарелку и со злостью бросила её на пол... Суп расплескался, миллионы маленьких брызг ринулись в разные стороны. Девушка засмеялась: «А ведь это и, правда, грибной дождь, грибной дождь!». И на душе стало легче...» (Бгажба Наташа, 12 лет, 2006). В этом рассказике примечательно и то, что героиня сама создаёт себе «дождь».

Правда, юные авторы обычно осознают нестандартность подобного поведения и открыто противопоставляют своих героев-детей миру «нормальных» (взрослых) людей: «Вообще я гуляю редко. Как ни странно, гулять я люблю под дождём. Но только не под морозящим и серым утренним дождиком, а под настоящим ливнем. Правда, взрослыми такие прогулки вовсе не одобряются. Услышав барабанную дробь дождя, я, как сорвавшись с цепи, вылетаю на улицу. И тогда меня оглушает гул потока. Я

подставляю лицо дождю, и его капли, падая, разбиваются о мои щёки, лоб, нос и подбородок (между прочим, рекоменрую как отличный массаж). А потом дождь начинает стихать, ...луч за лучом появляется солнце. Вместе с дождём успокаиваюсь и я, тихо иду домой, насквозь мокрая и такая счастливая»⁸ (Зими́на Наташа, 15 лет, 2006 г.).

В рассказике Наташи Зиминой привлекает внимания и мотив зависимости настроения (внутреннего состояния) героини от погодных условий, от интенсивности дождя. Соотнесённость, взаимообусловленность дождя и настроения наблюдающего за дождём человека очень часто обыгрывается в детском творчестве. Например, уподобление дождя слезам (обусловленное зрительным и осязательным сходством), зафиксированное и фольклорной традицией, и авторской литературой⁹, часто используется детьми. Вот, например, осень, плачущая дождём: «Разбросала осень / Листья по дорогам, / Забрала землю / Длинным рыжим рогом. / Прослезилась ливнем / О минувшем лете, / Намочила ноги / Непослушным детям»¹⁰ (Комарова Оля, 13 лет, 1977 г.), а вот стихотворение, в структуре которого угадывается схема двучленного параллелизма (дождь — слёзы): «Льётся дождь так грустно-грустно, / Словно кто-то плачет грустно-грустно... / А капель поёт песенку звонко, весело, / Словно в классики девочка играет задорно и весело...» (Галустова Катя, 12 лет, 2005 г.), и, наконец, ещё одно стихотворение, в котором дождь созвучен настроению лирической героини: «Вот и мой грустный сон: / Пришёл напрошенный гость, / По стеклу барабанит дождь, / А слёзы текут с моих мокрых ресниц, / Капают, капают, / Часы тикают, тикают, / А я стою у окна / И думаю, думаю...» (Козлова Полина, 11 лет, 2009 г.). Здесь ощущение схожести описываемых процессов усиливается благодаря повторам.

Часто в детских рассказах именно дождь настраивает героев на философский лад, заставляя размышлять о сущности бытия: «Каждый дождливый день, сидя на подоконнике, глядя на скопление цветных зонтов у пешеходных переходов и на несущиеся по лужам машины, понимаешь, что всё в мире как-то не так. Всё не так... Как же так? Мне не удаётся ответить на этот вопрос и, расстроенный, я иду спать. Хорошо, что в солнечный день я думаю обо всём совсем по-другому!» (Гринберг Ваня, 12 лет, 2010 г.).

Иногда юные авторы моделируют «обратную» ситуацию: дождь перенимает настроение человека: «Сегодня проснулся рано. ...Открыв глаза, я вспомнил, что нужно вставать побыстрее, а то не успею повторить темы, заданные англичанкой, и плохо отвечу. Но от этих мыслей моя сонливость только увеличилась: тело просто не слушалось, не желало раставаться с кроватью, а глаза закрывались сами собой. Когда я очнулся, то с ужасом понял, что мне уже пора выходить, а я даже не встал с кровати. В стекло стучал дождь, он плакал, сочувствуя моим несчастьям. Я быстро умылся холодной водой, оделся и выбежал из дому. Как нарочно, я забыл зонтик, и осенний дождь умывал меня заново. Каждая капля дождя казалась мне колкой единичей. Я думал о том, что такая вот единица точно сегодня будет моей. И вот звонок. Урок начинается с теста (хоть здесь повезло, я не провалился). Но мне так и не дали вдоволь насладиться триумфом, вызвали отвечать вторым по списку. Но и здесь удача: передо мной отвечали тот же самый билет, я успел кое-что запомнить. Как бы то ни было, мне снова повезло. На перемене я вышел на улицу. Теперь дождь как будто поздравлял меня. Мне показалось, что это был дождь-фейер-

верк. Шёл дождь, но и солнце тоже светило. Его отражение в лужах, в мокрых, раскрашенных осенью листьях слепило и поражало. Я удивился, какие разные бывают осенние дожди!»¹¹ (Малей Антон, 15 лет, 2006 г.).

Часто дождь представляется юным авторам силой, нарушающей планы героя, например: «Какую классную короткую стрижку мне сделали сегодня! Мне она очень нравится. В нашем дворе я буду единственной девочкой с такой причёской. ... Красота, все девочки лопнут от зависти, увидев меня», - подумала Лиза и вышла на улицу. Накрапывал дождь, но это не остановило девочку. ... Дождь пошёл сильнее. Кроме самой Лизы во дворе не было никого. «Так, выходите на меня посмотреть, я специально для вас постриглась и нарядилась, а вы-ы-ы... Испугались какой-то тучи!», - в отчаянии думала девочка. Лиза сердито топнула, брызги из лужи полетели ей прямо в лицо. «Ой, мои волосы!», - вскрикнула девочка и побежала в подъезд. Но напоследок девочка всё-таки обернулась и показала туче язык» («Желание, которое не сбылось», Атабекова Полина, 12 лет, 2011 г.).

Иногда длительный дождь осмысливается как наказание (здесь легко заподозрить влияние библейского сюжета о потопе): «Высоко-высоко в небе, на тучах, сидел Громовик. Человек это был или животное, никто не знал наверное. Потому, что никто его не видел. Иногда люди обижали Громовика, громко пели заклички к солнцу, к хорошей погоде. А однажды Громовик поссорился с лётчиком Ивановым, который разогнал своим самолётом все дождевые облака. В отместку Громовик послал на землю сильнейший ливень, который начался в 101 году, а закончился лишь этой ночью. Вот так! Не спорьте с Громовиком. Что природа дала, то нужно «брать!»» (Саранкина Наташа, 11 лет, 2012 г.), иногда — как испытание, которое герои с честью проходят и получают за это награду: «Как мне не хотелось писать слова: «Я сижу в луже уже второй час...» Но мне пришлось написать и другие, не менее зловещие: «Итак, мы тащились, плелись, ползли...». ... Рядом шел дождь, явно и открыто издевавшийся над нами. Но мне сейчас было не до этого; просто я обнаружила у себя единственно полезное качество: чем больше я вязла в глине, спотыкаясь и чертыхаясь, тем выше поднималось мое настроение, порхая над серыми небесами нахальным воробьем. Вот вдали показалась церковь Спаса на Нередице. И мы, бедные паломники, бросились к ней. То, что было дальше, наверное, помнят все... Я села в лужу в самом прямом смысле этого слова. ... А когда мы уныло сползали с холма в сторону реки, тучи потеснились и раздвинулись, выпуская край вспухшего солнца. И шел дождь. И шел снег. И лучи солнца тоже шли, летели и не долетали до земли. И мы тоже шли, сами не зная куда, а над строгой церковью и равнодушным полем вставал золотой нимб, и на том нимбе качалось мое настроение ...»¹² (Архипова Саша, 14 лет, 1991 г.). В этом рассказе устойчивый оборот «дождь идёт» как будто материализуется, утрачивает свою метафоричность, дождь действительно идёт рядом с героями.

И, конечно же, юные авторы часто пытаются передать шум дождя при помощи звукоподражания (Башина Инна, 13 лет, 1987 г.): «Дождь шёл / Кап, кап, кап, / Бом, бом, бом, / И чап, чап, чап. / Но потом развеселился, / И ручьями он пролился, / Побежал уже он так: / Кап! / Кап! / Кап!»¹³.

Так, соединяя свой личный эмпирический опыт, своё видение мира с вольным или невольным подражанием «классическим образцам», интерпретируют мотив дождя юные поэты и прозаики.

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

² Мотив дождя и в фольклоре, и в авторской литературе часто отжествляется с темой преобразования, см., например: Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990; Фарыно Е. Поэтика Пастернака («Путевые записки» - «Охранная грамота»). Wien, 1989. С. 200, 256, 287

³ «Жили-были» (по страницам альманахов литературной студии «Зелёный шум». М., 2011. С. 87.

⁴ Ук. соч. С. 95.

⁵ Часть текстов цитируется по рукописным литературным альманахам, сделанным воспитанниками студии и хранящимся в архиве МГДД(Ю)Т.

⁶ Подробнее о том, как мотив дождя способствует выявлению пространственных оппозиций см., например, в работе Е. Фарыно. Ук. соч. С. 210-213.

⁷ «Жили-были» (по страницам альманахов литературной студии «Зелёный шум». М., 2011. С. 102.

⁸ Ук. соч. С. 195.

⁹ См., например, Эпштейн М.Н. Ук. соч. С. 125-127.

¹⁰ «Жили-были» (по страницам альманахов литературной студии «Зелёный шум». М., 2011. С. 119.

¹¹ Ук. соч. С. 193

¹² Ук. соч. С. 161-162.

¹³ Ук. соч. С. 137.

Игорь Сид

Тотем в современной русской литературе.
Зоопоэтика текстов, зоософия сообществ
(постановка проблемы).

*«Скажи мне,
кто твой тотем,
и я скажу, кто ты»*
Владимир Строчков

Через несколько месяцев исполнится 20 лет с выхода примечательного специализированного выпуска московского культурологического еженедельника «Гуманитарный Фонд» — номера, посвящённого теме тотемов. Этот пионерный (во всяком случае, первый нам известный) коллективный акт в современной русской культуре, связанный с тотемизмом, основывался на классических представлениях, согласно которым тотем — это *передающийся по наследству абстрагированный образ животного, растения, предмета или природного явления, считающегося фамильным или племенным предком и оказывающий влияние, как правило, покровительственное, на свойства своего носителя и на его судьбу*. Однако уже сама установка на выбор себе тотема «в реальном времени», вне «родства» с ним в прошлом, задавала новую, облегчённую, игровую парадигму тотемизма, каковая, по нашим наблюдениям, развивается с тех пор (вне какой-либо очевидной, эксплицитной связи с этим первым опытом) в среде русских литераторов.

ИГРА В ТОТЕМЫ

Наследовавший «тотемическим» литературным чтениям московского клуба «ПОЭЗИЯ» в Палеонтологическом музее, 12-й номер газеты за 1993 год состоял из публицистических и стихотворных текстов известных членов клуба — Евгения Бунимовича, Игоря Иргеньева, Нины Искренко, Александра Левина, Владимира Строчкова, Александра Ткаченко, Марка Шатуновского. *«...В этом мире есть не что иное, как намёк на глобальную симметризацию пространства и времени в форме эсхатологического предчувствия, крайне неприятного для всякого живого и биологически активного существа, но посещающего нас, тем не менее, помимо нашей воли и любых разумных устремлений. Это и другие «зверинье», неконтролируемые чувства и эмоции имеют, по крайней мере, некую мистическую связь с древними дорелигиозными представлениями*

людей о тотеме — зооморфном предке, покровителе рода, ещё не божестве, но — праотце или «старшем брате», грозном и всемогущем заступнике», — пишет во вводной статье «Язык мой — зверь мой»¹ Нина Искренко, инициатор клубной акции и тематического выпуска «ГФ».

Наиболее «тотемичными» в классическом понимании этого термина среди текстов номера являются, пожалуй, биографические заметки Евгения Бунимовича «А если это тотем?», где этапы творческой судьбы автора рассматриваются в связи с образами встречавшихся ему в нежном возрасте водоплавающих птиц (чайка, цапля)². Весьма любопытным представляется также небольшое космогоническое эссе (стихотворение в прозе?) Игоря Иртеньева «Из глубины веков» о мировом абсолюте в виде козла, некоторыми моментами напоминаящее современный вариант гностицистского мифа («... "Творец создал мир", как написано в отрывном календаре. Но кто, в таком случае, создал Творца, в свою очередь поинтересуемся мы. Ответ, полагаем, ясен...»³). Отметим также очерк Марка Шатуновского «Тотем как повторение пройденных несовершенств», где автор в самоироничном, даже самоуничижительном ключе пытается подобрать себе персональный животный тотем, и не находит ничего ближе и точнее, чем комнатная муха. Любопытны рассуждения Шатуновского о природе тотема, как проекции человеческих «несовершенств», соответствующих низшим стадиям вертикальной биологической эволюции⁴ — перекликающиеся с пассажем Бродского в его эссе 1989 года «Набережная неисцелимых», где поэт раскрывает образы мифических существ как отражение исторической памяти человека о своём филогенезе: «... все эти бредовые существа — драконы, горгульи, василиски, женогрудые сфинксы, крылатые львы, черберы, минотавры, кентавры, химеры, — пришедшие к нам из мифологии (заслуживший звание классического сюрреализма), суть наши автопортреты, в том смысле, что в них выражается генетическая память вида об эволюции»⁵. Однако демонстрируемое Шатуновским и Бродским эволюционистское понимание человека, как существа во всех отношениях высшего по отношению к животному, противоречит самой сути тотемизма: человек копирует, воспроизводит определённые важные свойства, присущие избранному тотемическому животному как нравственному или по меньшей мере поведенческому эталону; тотем заведомо выше человека.

В целом публикация имеет отчётливую игровую направленность, часть материалов выдержана в пародийном или даже юмористическом ключе. Очевидно, что понятие тотема здесь — лишь повод для фантазии, для образного раскрытия — и, по возможности, художественного исчерпания — очередной избранной темы⁶. Особенность эксперимента заключалась в том, что объединяющим и направляющим началом для акции, для написания текстов и их публикации был не один из возможных конкретных тотемов (разряд или, на языке систематики, таксон животных — определённый вид, род, семейство и т.д.), а сама по себе голая идея тотема, концепция тотемизма, абстракт. Наполнить его конкретным «зоологическим» содержанием и предлагалось каждому игроку самостоятельно; избранные участниками индивидуальные тотемические образы в большинстве своём обладали оттенком окказиональности, решая сиюминутные художественные задачи, связанные лишь с данным текстом или шире — со всем вышеописанным «тотемным» проектом клуба «ПОЭЗИЯ».

В целом же эта культурная акция обозначила важную инновацию в

сфере тотемического: тотем отныне не передаётся человеку по наследству, а подбирается им себе самостоятельно, исходя из собственных внутренних задач.

«РЫБНАЯ ТЕМАТИКА»

В последующие несколько лет в «тотемической» теме на литературно-артистической сцене России наступает затишье. Воспользуемся этой паузой, чтобы упомянуть отдалённо родственный интеллектуальный жест более серьёзного, если не сказать — гуманитарно-научного плана, имевший место в соседском культурном пространстве, а именно на страницах Малой украинской энциклопедии актуальной литературы, вышедшей в 1998 году⁷.

«В произведениях авторов, принадлежащих к «станиславскому феномену»⁸ и некоторым другим метапространственным явлениям современного украинского литературного процесса навязчиво встречается символ Рыбы (Великий Рыб — Перфецкий у Андруховича, персонаж по имени Карп у Издрика, Чёрная Рыба в романе «Адепт» Ешикилева и Гуцуляка и сборник О.Сливинского «Жертвоприношение великой рыбы»). Согласно К.Юнгу, символ рыбы является определяющим для текущего христианского зона. Не исключено, что феномен «рыбной тематики» связан с подсознательным тяготением современных украинских литераторов-постмодернистов к универсальным знакам Сущего, которые онтологически абсолютно «не даются» художественной игре»⁹, — пишет Роман Бончук в энциклопедической статье «Рыбная тематика»¹⁰. Следует отметить, что энциклопедия, откуда приведена цитата, в целом заряжена экспериментальным духом, пафосом культуротворчества, многие статьи несут на себе печать мистификации; как отмечала критика, этот проект являлся не только и не столько констатацией фактов, описанием текущей украинской литературной панорамы, сколько прогнозированием/конструированием будущего украинской словесности, разметкой возможных путей её развития. Однако данная статья на этом фоне не выглядит сколько-нибудь фантазийной или игровой: персонажи с соответствующими особенностями действительно имеют место в произведениях упомянутых авторов, а часть этих авторов входила на момент выхода энциклопедии в ядро актуальной украинской литературы.

Добавим здесь, что с нашей точки зрения, описываемый культурный феномен хорошо объясняется через известные культурные коды, заложенные ещё на исходном этапе формирования национальной украинской литературы, прежде всего — через знаменитый афоризм-автоэпитафию философа Григория Сковороды «*Мир ловил меня, но не поймал*», напоминающий об одном из важнейших свойств рыбы — способности к выскальзыванию. В автоэпитафии выражен сценарный инвариант украинского интеллектуального стоицизма: мир как безжалостный хищник или охотник, преследующий независимую личность, и автор как эскапист, находящийся в перманентном бегстве¹¹. Самый известный случай «рыбной тематики» в новой украинской литературе, убедительно иллюстрирующий наше предположение — история упомянутого в энциклопедической статье поэта Станислава Перфецкого, главного героя романа Юрия Андруховича «Перверзия», обладателя нескольких откровенно «ихтиологических» псевдонимов (*Иона Рыб*, *Карп Любанский*, *Сом Рахманский*), в финале

уходящего от преследования путём инсценировки самоубийства в венецианском канале.

В отличие от украинского контекста, в современной русской литературе «рыбную тематику» в качестве отдельного явления выделить проблематично. Наиболее любопытный, скорее даже исключительный пример особой важности «рыбной тематики» представлен в повести Виктора Астафьева тридцатилетней давности «Царь-рыба» (1976). Причём поучительная история гибели браконьера, запутавшегося в собственной сети вместе с пойманной вожаделенной царь-рыбой (исполинской белугой), является, на наш взгляд, саркастическим парафразом сюжета охоты на рыбу-меч в новелле «Старик и море» Хэмингуэя, где живы остаются и рыбак, и рыба¹².

ЗООСОФИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ

Следующее заметное проявление тотемической темы в пространстве русскоязычной художественной культуры — стартовавший в 2000 году литературно-дискуссионный цикл «Зоософия» Крымского клуба в Москве, проходивший в Институте проблем экологии и эволюции РАН, а с 2010 года — в Образовательном центре Московского Зоопарка. Вечера цикла представляют собой масштабные, длящиеся по несколько часов, круглые столы, посвящённые различным таксонам животных, и объединяют в диалоге, с одной стороны, известных писателей, поэтов, художников и критиков, а с другой — зоологов, охотников и звероводов, специализирующихся по данному конкретному таксону. Одним из основных предметов полемики является, соответственно, проблема новых, современных форм тотемизма, тотемического сознания и тотемического поведения — проявляющихся как на уровне коллективного подсознательного, так и на уровне индивидуальной целенаправленной художественной игры. В числе наиболее резонансных акций — «Грызуны и зайцеобразные в литературе», «Лемуры — герои книг и мировой эволюции», «Erepa pteroenta, или Птичий базар. Птица в небе и в литературе», «Слоны, мастодонты и мамонты в литературе, мифологии, истории», «Ушки, усы и когти. Семейство Кошачьих в текстах и дома», «Гады в литературе»¹³, а также «Кастинг тотемов»¹⁴, проведённый Крымским клубом в 2007 и 2012 годах.

Термин «Зоософия» взят нами из работы Герберта Спенсера 1891 года «Опыты научные, политические и философские» (том второй, эссе «Классификация наук»)¹⁵, где мыслитель упоминает зоософию как один из разделов авторской натурфилософской системы, предложенной в 1807 году его немецким коллегой Лоренцем Океном¹⁶.

Спенсер вслед за Океном рассматривал зоософию как предполагаемое будущее направление научной мысли, нацеленное на осмысление феномена жизни (zoosophia как буквальная «животная мудрость», «мудрость живого») и, вероятно, на рефлексию в отношении натуралистических исследований живого (zoosophia как «философия зоологии», «мудрствование о знании живого»). Подобное научное направление, однако, до сих пор исторически не сложилось.

В практике дискуссий Крымского клуба понятие «зоософия» используется в максимально расширительном смысле (по отношению, во всяком случае, к значению, подразумевавшемуся Океном и Спенсером), который возможен на семантическом пространстве между греческими морфемами

«ζωο-» и «σοφία» — «исследование смыслов, связанных с образами животных». Причём, что важно, речь может идти не только о животных реально существующих, но в равной степени и о животных фантастических, и вообще о выдуманных существах, не обязательно зооморфных: единственным необходимым общим их свойством должна быть *жизнь* (ζωή). Правомочность данного семантического расширения обосновывается фундаментальным отличием зоософии от зоологии: если последняя занимается реальными животными, то первая — идеальными образами живых существ, и вопрос, соответствуют ли эти образы реальным животным, или являются порождениями исключительно идеального мира, оказывается не столь важным.

ЗООСОФИЯ VS ЗООПОЭТИКА

Лексема «зоософия», как уже было сказано выше, не стала общепотребимой, однако спорадические её возникновения в исследовательском контексте вполне соответствуют обозначенному нами дискурсу. Так, этот термин использует философ Надежда Григорьева в своей докторской диссертации 2009 года «Эволюция философской антропологии в 1920-1950-х гг.: радикализация образа человека» (глава «Зоософия и театральность в антропологических теориях. Н.Н. Евреинова, Х. Плесснера и Р. Кайуа»)¹⁷. Автор определяет зоософию как *философствование о живом*¹⁸. Хотя, на наш взгляд, семантическое поле лексемы «зоософия» в применении Н. Григорьевой в значительной степени соответствует другому термину, выдвинутому Жаком Деррида в вышедшем уже посмертно сборнике «L'animal que donc je suis»¹⁹: *зоопозитика*, то есть совокупность выразительных средств, связанных с образами животных, и исследовательская дисциплина, занимающаяся этими образами. Зоософия имеет функцию в каком-то смысле противонаправленную зоопозитике: не передача определённых смыслов через животные образы, но наоборот, осмысление животных образов, поиск и анализ заложенных в них смыслов.

Ещё одно важное различие между зоософией и зоопозитикой, снимающее их полярность, разводящее их в разные семантические пространства: если «зоопозитика» — это термин, то «зоософия» термином в точном смысле слова не является, это скорее терминоид, по определению А. Д. Хаютина (1970)²⁰, или прототермин, по Сергею Гриневу (1990)²¹. Смысл слова «зоософия» всё время находится в становлении, как это было в течение почти трёх десятков лет в отношении слова «геопозитика», а трактовках разных авторов приобретающего едва ли не противоположные значения. Можно согласиться в предположением философа Михаила Бойко (высказанным в частной беседе в сентябре 2012 при подготовке интервью о зоософии для «Литературной России»²²), что зоософия — это не сфера знания и не направление исследований, а скорее новый способ мышления, оперирующий образами живых существ как мыслительными инструментами или художественными тропами.

Нам пока не известны исследования на тему, насколько современная эпоха в культуре отличается от предыдущих эпох с точки зрения зоопозитики — например, количественно, статистически (в плане частоты возникновения животных образов в литературе и искусстве). Однако трудно отрицать изменения в зоопозитике качественные: лавинообразное обога-

щение художественных произведений в последнее столетие новыми и новейшими образами фантастических существ. Это связано как с развитием кибернетики и связанной с ней мифологии (вспомнить хотя бы многообразии киборгов, или например «законы роботехники»: фантастический свод поведенческих правил для роботов, не совпадающий с человеческой ритуальностью и этикой, и уже поэтому имеющий не меньшее отношение к зоософии, чем к антропологии), как и с переносом места действия произведений на другие планеты или в параллельные миры, что требует изобретения всё более экзотических антуража, персонажей и фауны.

При рассмотрении с точки зрения зоософии и зоопозтики современной ситуации в отечественной литературе, обнаруживается не очень заметная для постороннего глаза, но достаточно определённая тенденция, заключающаяся в том, что образы животных всё чаще используются писателями в литературном быту, прежде всего — с целью символической автопрезентации. Этот феномен и позволяет нам, с определёнными оговорками по поводу обновлённого значения термина, утверждать о наличии *элементов тотемизма в современной русской литературе*.

АВАТАР, МАСКОТ, НЕОТОТЕМ

60

Один из пионеров этого разрозненного и пока не манифестирующего себя в какой-либо форме «движения», поэт и бард Александр Левин (участник, напомним, «тотемического» выпуска «ГФ»), объясняет вышеназванную тенденцию через появление блогосферы и социальных сетей, одним из важных элементов участия в которых является *юзерпик*. Человеку приходится подбирать визуальные символы для облегчения идентификации своей личности контактёрами в пространстве коммуникации, и для многих наиболее приемлемой и комфортной оказывается презентация себя в образе определённого симпатичного им животного. Так в социуме закрепляется стереотип о наличии обязательных соответствий (психологических, мистических и т.д.) между индивидуальностью человека и кем-то из представителей животного мира. Писатели же, с их находящейся всегда в боеготовности фантазией, отдаются этому поветрию с особым энтузиазмом.

Здесь уместно вспомнить, что юзерпик, необходимость создания которого провоцирует подобное игровое поведение, имеют другое название, устоявшийся синоним — *аватар*. Это слово уже очевидным образом, напрямую связано с миром мистики и мифологии. Заметим, что правильный перевод исходного индуистского понятия «аватара» (санскр. *avatara*) — не общепринятое «воплощение», а буквально «нисхождение» (Бога — из духовного мира в низшие сферы бытия). И если рассматривать юзерпик-аватар именно как «сошествие» к его обладателю некоторых свойств, присущих изображённому на нём существу или предмету, мы получаем довольно точную схему взаимоотношений между человеком и тотемом.

Чтобы описываемый нами феномен не выглядел чересчур одиноким на мировом фоне, как уникальная тенденция «в одной отдельно взятой стране», упомянём здесь родственное явление, широко известное и активно развивающееся во всём мире — использование маскотов, персонажей-талисманов. Маскотов (как правило, это именно животные или фан-

тастические существа) придумывают себе школьные и вузовские классы, рабочие коллективы корпораций, спортивные команды и т.д. Считается, что главная функция маскота — приносить удачу, однако очевидными являются и такие функции, как например консолидация коллектива, в некоторых случаях — визуализация и акцентуация желательных для члена данного коллектива личностных качеств (фиксация и передача культурных кодов). Прочно вошедшее в международный лексикон французское слово «*mascotte*» происходит от провансальского *mascoto*, буквально означающего «колдовство»; во французский язык слово было введено в конце XIX века писателем Фредериком Мистралем.

В целях отличия современного тотемического поведения мы можем использовать термины «современный тотем» или «неототем», подразумевая его отличие, неполное совпадение с классическим тотемом. «Неототем» — это *характерный образ животного, растения или фантастического существа, осознанно избираемый (как правило, в силу некоторых известных за ним родовых свойств) индивидуумом или коллективом для символической презентации себя в публичном пространстве или в рамках определённой субкультуры.*

В (нео)тотемическом движении, имеющем место сегодня в среде русских литераторов, наиболее близки к маскотам, пожалуй, т.н. *семейные тотемы.*

СЕМЕЙНЫЕ ТОТЕМЫ У ПИСАТЕЛЕЙ

Александр Левин — в своих стихах и песнях, в своих литературных выступлениях — выступает зачастую от имени (под именем) разумного животного персонажа, которого зовут Кролик. Кролик изображён и на основном его юзерпике в Живом Журнале. Сайт Левина «Друзья и знакомые Кролика» создан ещё в 90-е годы, до возникновения всяческих социальных сетей, представляет собой нечто вроде прото-соцсети: разветвлённый «подземный» (кролики — животные норные) городок, где Левин «поселил» поэтов и прозаиков своего круга. На акции в цикле «Зоософия» Крымского клуба «Грызуны и зайцеобразные в литературе»²³, проходившей в Институте проблем экологии и эволюции им. А.Н.Северцова 8 ноября 2000 года, Александр Левин выступал в маскарадном облачении (огромные кроличьи, или скорее даже заячьи, уши), исполнив в том числе несколько песен из своего первого музыкального альбома «Французский кролик» (1997).

По словам Левина, именно после успеха этого первого альбома у него стало постепенно складываться отношение к кролику, как к своему тотему — хотя сам термин он ни в быту, ни в творчестве не употребляет. Соответственно, в семье Александра сложилась традиция собирать, приобретая в поездках, игрушечных кроликов (в чём, правда, сам автор не видит ничего необычного, проводя параллель с коллекционированием крокодилов Корнеем Чуковским, после триумфа его первой сказки «Крокодил»). Но особенно близким к тотемическим традициям человечества (той их стадии, когда тотем приобретает элементы табу) представляется то, что семья Левиных осознанно отказалась от употребления в пищу кроличье-го мяса.

Генезис подобного отношения, помимо того факта, что кролик, как и полагается тотему, принёс своему автору удачу, Александр Левин видит в

определённых впечатлениях детства, прежде всего — в запомнившейся реплике «Сюда нельзя, здесь кролики!» персонажей старинного советского мультфильма²⁴. Этот инициатический момент, можно сказать, импринтинг в плане постижения особой ценности кроликов, поэт метафорически сравнивает с таким важным атрибутом архаичного тотема, как генеалогическое родство со своим носителем.

Исключение подтверждает правило: тотем в его современном изводе сохранил не все функции тотема архаического. Помимо необходимого когда-то фамильного родства с носителем, отсутствует (во всяком случае, примеры нам неизвестны) полностью серьёзное отношение к тотему: элемент игры всегда превалирует, и сегодня ради своего тотема его носитель, скажем, не способен совершить подвиг или, во всяком случае, преступление. Однако, как правило, в той или иной степени сохраняется главное свойство тотема — управлять свойствами своего носителя. Избрав себе тотем, человек делегирует ему функции частичного управления своей жизнью, роль незыблемого образца для подражания.

Поэт Николай Звягинцев ещё с 90-х годов избрал себе семейным тотемом Барсука. На ЖЖ-юзерпике пользователя zvyagintsev — вдохновенно задранная полосатая морда. Однако появления этого зоологического персонажа в стихах не очень заметны, тем более что поэзия Звягинцева перенаселена разнообразными зверями и зверьками. Самой яркой «отметниной» звягинцевского Барсука в последние годы стали три полоски, перечеркнувшие обложку нового сборника поэта, традиционно исполнявшего роль дизайнера собственной книги.

Если «семейность» тотема Александра Левина или Николая Звягинцева известна в литературном сообществе в основном только с их слов, то например поэт Виктор Куллэ, распределивший со своей супругой тотемы, соответственно, Кота и Мыши, писал жене посвящения, связанные с образом Мыши, в том числе и после её смерти. Образ Кота поэт пронёс через всю жизнь, предъявляя его и визуально, на основном аватаре в своём ЖЖ, и в обиходной речи, употребляя в интернет-диалогах и в личном общении звукоподражательные лексемы, приписываемые в народной мифологии кошкам.

Поэт, прозаик и рок-музыкант Игорь Лёвшин также развивает индивидуальную и семейную тотемную мифологию, причём тотемы здесь бывают в смешанной, гибридной (в плане таксонов животных) форме. Персональный тотем у него — Котик (употребляется зачастую с фамилией Верблюдов), у его жены, художницы Натальи Лёвшиной — Котинька Лисидзе. По утверждению самого Лёвшина, добрая половина его кличек в семейной и прочей личной жизни были связаны с представителями кошачьих. *«Но главное — котик это любовь. Любовь мужчины и женщины, матери и ребёнка — это сложные чувства, с множеством социологических осложнений, штампов и толстыми слоями культурного пирога, так сказать. Любовь к коту очищена от многих культурных отложений (но имеет и свои культурные ассоциации, конечно). Даже собаки - другое. Недаром говорят: "В Фейсбуке одни котики". А не щеночки»* (из частной переписки).

Котик, помимо прочего — сквозной персонаж едва ли не большинства песен Лёвшина, населённых небольшим, но постоянным бестиарием из домашних животных и лесных зверей. В текстах Лёвшина нередко встречаются описания отношений, близких к тотемическим:

*...Шурин глаз щурит
молится на Кота*²⁵;

*Деверь прилип к двери
(заступник — Крот)...*²⁶;

*Жмутся медвежатники к Медведице-Маме.
Не сдаются зайцепоклонники
в Подземном Храме*²⁷.

Среди особенностей творческой манеры Игоря Лёвшина — пристрастие к созданию множественных авторских масок. Как указано на сайте «Новая литературная карта России», Лёвшин «...наряду с прозой публиковал также стихи (в том числе от имени литературной маски *Вепрь Петров* — актуальная в начале 1990-х ироническая эстетизация бандитизма: изящные верлибры, написанные киллером о своем ремесле)»²⁸; не исключено, что за некоторыми другими известными в Рунете, но не виртуализированными на сегодняшний день писательскими именами (зачастую имеющими явственную «зоологическую» окраску) также скрывается Лёвшин. <...>

«ЗВЕРИНЫЙ ПОВОРОТ»

Подытоживая сказанное, следует подчеркнуть, что описанные явления современной русскоязычной культуры (актуальной литературы и литературного быта) представлены не в самой, как представляется, пиковой фазе своего развития. Возникновение и эволюция современной формы тотемизма не являются сегодня очевидными не только для стороннего наблюдателя, но даже для многих участников литературного процесса; выявить её позволила многолетняя работа круглых столов Крымского клуба в цикле «Зоософия».

Имели ли место ранее в русской культуре явления, родственные вышеописанной тенденции? На настоящий момент нам таковые не известны. Упомянутое развлечение Корнея Чуковского (коллекционирование игрушечных крокодилов) назвать проявлением тотемизма проблематично, поскольку оно имеет не «кодирующую», но «мемориальную» функцию — визуального подтверждения, фиксации творческого успеха. Работа с образом крокодила имела ретроспективную направленность, и не влияла сколько-нибудь заметно ни на формирование личности автора, ни на дальнейшее его творчество.

Единственный, но яркий случай поведения, которое можно было бы назвать тотемическим, в отечественной культуре XX века представлен многолетней индивидуальной игрой русского писателя Алексея Ремизова по созданию и развитию групповой мифологии т.н. «Обезьяньей Великой и Вольной Палаты» (ОбезВелВолПал)²⁹. Однако эта театрализованная и ритуализованная (выдача друзьям грамот о принятии их в ОбезВелВолПал), и даже костюмированная (ношение искусственного хвоста) игровая практика представляется нам не столько проявлением реактуализации тотемизма, сколько «сказочной» пародией, карикатурой на тайные эзотерические общества и рыцарские ордена; животный образ выполняет здесь

не самостоятельную, смыслопроизводящую, но заместительную функцию, своего рода зоософическую аллегория более серьезной и герметичной игры.

Обратим внимание также на то, что за последние 4-5 лет, ровно между двумя «Кастингами тотемов», в России вышло сразу несколько исследовательских сборников, посвящённых теме Медведя как исторического русского тотема³⁰. В совокупности с описанным нами развивающимся феноменом «игрового тотемизма», на фоне упомянутого глобального бума маскотов, можно было бы предположить о некоем «зверином повороте» («зоологическом повороте»?) в мировой культуре — подобно тому, как в западной гуманитарной науке смещение исследовательского интереса в последние десятилетия от исторического подхода к изучаемым явлениям к подходу географическому приобрело название «пространственный поворот». Сама по себе наша конференция по бестиарию в литературе и искусстве, уже вторая по счёту, является очевидным подтверждением обозначенной тенденции, элементом её саморефлексии, осмысленного поворота к «звериному». Как одно из проявлений этой тенденции, а ещё точнее, её легитимации можно назвать, например, открытие в «Русском журнале» тематической рубрики «Зоософия»³¹.

Этот тотальный сдвиг в сторону более активной интеллектуальной работы с животными образами, в предыдущее столетие присущей в основном фантастической литературе, а ещё раньше — в основном волшебной сказке, убедительно вписывается в концепцию «мифопоэтической (мифологической) революции», неоднократно формулировавшуюся нами в публикациях последнего времени, первоначально в основном в связи с темой геопоэтики³².

На самом деле, конечно, «мифопоэтическая революция» представляет собой скорее ментальный откат назад, компенсацию определённого разочарования человечества в научно-техническом прогрессе, имеющего место на протяжении этого самого последнего столетия. Не лишне вспомнить здесь и взрывной рост популярности в последние годы компьютерных игр с «волшебным» антуражем: возвращающееся магическое мышление хочет оперировать соответствующими реалиями; недаром даже слово «маскот», как уже сказано, генетически связано с понятием колдовства. Это те же явления, о которых говорит, например, культуролог Екатерина Дайс в своих статьях о реактуализации мистериальной традиции, об «эзотерических революциях» XX века и о возвращении Великой богини³³.

Несомненно, перед нами приоткрывается невероятное по своему богатству и разнообразию новое поле для антропологических, культурологических, социологических и др. исследований, — а также, вероятно, и экспериментов.

¹ Гуманитарный фонд, №12 (167), 1993, с. 1.

² Там же, с.2.

³ Там же, с.3.

⁴ Там же, с.1.

⁵ Бродский И. Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе. — М.: Слово, 1992. — 471 с.

⁶ Тематическая связка «коллективная акция/авторские тексты/коллективная

публикация» вообще была характерна для деятельности клуба «ПОЭЗИЯ», в особенности когда речь идёт об инициативах Нины Искренко. Помимо публикаций в газете «Гуманитарный фонд», следует упомянуть в этой связи также курировавшиеся Искренко единоразовые выпуски газет (точнее, всё же, квази-газет) «Московский Макдонолец» и «Благонамеренный Кентавр».

⁷ Повернення деміургів. — Мала українська енциклопедія актуальної літератури. Плерома, №3, 1998. — 288 стр.

⁸ «Станиславский феномен» — феномен смещения литературной столицы Украины в 1980-е — 1990-е годы в Ивано-Франковск (некогда Станислав), в связи с активной литературной и мифотворческой деятельностью целой плеяды местных авторов национального масштаба — Ю. Андруховича, Я. Довгана, В. Ешкілева, Ю. Издрика, Г. Петросаняк, Т. Прохасько, Ю. Прохасько и др.

⁹ «РИБНА ТЕМАТИКА. У творах авторів, приналежних до «станіславського феномену» та деяких інших метапросторових явищ сучасного українського літературного процесу нав'язливо часто зустрічається символ Риби (Великий Риб-Перфецький у Андруховича, персонаж з ім'ям Карп у Издрика, Чорна Риба в романі «Адепт» Ешкілева і Гуцуляка та збірка О. Сливинського «Жертвоприношення великої риби»). Згідно з К. Юнгом символ Риби є визначальним для поточного християнського еону. Не виключено, що феномен «рибної тематики» пов'язаний з підсвідомим тяжінням сучасних українських літераторів-постмодерністів до універсальних знаків Сущого, які онтологічно абсолютно «не даються до мистецької гри» (Роман БОНЧУК). Повернення деміургів. Плерома, №3, 1998. с.97-98. URL: www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-ps.htm

¹⁰ Данная статья Энциклопедии, как и многие другие, подверглась существенной правке со стороны инициатора проекта Энциклопедии и её главного редактора Владимира Ешкілева, поэтому разумно было бы говорить о его совместном авторстве, в данном случае, с Бончуком.

¹¹ «Сопротивленческий» дискурс характерен для украинского литературного сообщества и сегодня; типичным его проявлением является, например, популярное выражение, используемое писателями в быту при прощании вместо стандартного «До побачення» (До свидания): «Тримайся!» (Держись!) — независимо от наличия в настоящий момент опасной или репрессивной ситуации.

¹² «На хэмингуэвскую идею борьбы человека с рыбой как воплощением неуловимой судьбы Астафьев отвечает противоположной: рыба как символ безгрешной природы, противостоящей порочному человеку». Из выступления И. Сида на круглом столе «Ихтиологическая символика и образ Рыбы в литературе» (цикл «Зоософия») 26.01.2000. Литературная жизнь Москвы, №1, 2000. URL: <http://www.vavilon.ru/lit/jan00.html#2601-1>

¹³ Термином «гады», как известно, до последних столетий натуралисты объединяли амфибий и рептилий.

¹⁴ См.: Игорь Сид. Новый тотем для России. Русский Журнал, 21.05.2007. URL: <http://russ.ru/pole/Novyj-totem-dlya-Rossii>

¹⁵ Essays: Scientific, Political, and Speculative, 1891. Volume II (includes "The Classification of the Sciences", "The Philosophy of Style" (1852), "The Origin and Function of Music," "The Physiology of Laughter," and others). URL: <http://readr.ru/gerbert-spenser-opiti-nauchnie-politicheskie-i-filosofskie-tom-2.html>

¹⁶ Цикл лекций «Зоософия и физиология» впервые начат Океном в Йенском университете осенью 1807 г.

¹⁷ Григорьева Н.Я. Эволюция философской антропологии в 1920-1950-х гг.: радикализация образа человека. Дисс. на соиск. уч.ст. д.филол.наук, Москва, 2009

¹⁸ «В параграфе 2.3. «Зоософия и театральность в антропологических теориях Н.Н. Евреинова, Х. Плеснера и Р. Кайуа» обсуждается зоософия (философствование о живом) в антропологических теориях Н.Н. Евреинова, Х. Плеснера и Р. Кайуа и сравниваются виды экспрессивности у человека и у животного, установленные в произведениях этих авторов. Отмечается, что в разных философских парадигмах существовали различные толкования «театрального» поведения живых существ. В зоософии XIX в. (Г. Спенсер, У. Джеймс, Т. Рибо, К. Гроос, У. Хадсон) инстинкт игры выступал свойственным в равной мере как животному, так и человеку. В экспрессивной эстетике начала XX века страсть к выразительности объявлялась отличительным качеством человека. Но только в радикальной антропологии XX в. (Плеснер, Гелен, Андерс) животное (вместе со своей инстинктивной театральностью) оказалось противопоставлено человеку как «недостаточному» существу, разучившемуся следовать природным инстинктам. В концепциях Евреинова, Плеснера и Кайуа, созданных независимо друг от друга, прослеживается одно общее свойство: театральность становится конститутивным моментом всего живого. В своей работе «Театр у животных» (1924) Евреинов описывает многочисленные случаи подражания у животных, утверждая, что именно в зоотеатральности зарождается искусство». Эволюция философской антропологии в 1920-1950-х гг.: радикализация образа человека. Автореферат докторской диссертации по философии. URL: <http://dissers.ru/avtoreferati-dissertatsii-filosofiya/a363.php>

¹⁹ Derrida J. *L'animal que donc je suis*, Paris: Galilee, 2006. Название книги являет собой труднопереводимую игру слов с аллюзией на знаменитый картезианский афоризм — можно интерпретировать его как «*Животное, за которым, следовательно, я следую*», и как «*Животное, следовательно существую*» по аналогии с «*Je pense donc je suis*» — французской калькой «*Cogito ergo sum*» Декарта.

²⁰ Хаютин, А. Д. О «терминах» и «терминоидах» Текст. / А. Д. Хаютин // Тезисы докладов по романо-германской филологии. -Самарканд: [б. и.], 1970.- Вып. 1,- С. 16-17.

²¹ Основы лексикографического описания терминосистем : диссертация на соискание степени доктора филологических наук : 10.02.04 Москва, 1990 436 с.

²² И.Сид. Занимательная зоософия. Интервью М.Бойко. «Литературная Россия» №28, 13.07.2012.

²³ Напомним, что зайцы, кролики и пищухи достаточно давно выделены из отряда грызунов в отряд зайцеобразные.

²⁴ Мультипликационный фильм Валентины Брумберг «Остров ошибок» (1955). Фраза повторяется в фильме дважды, как некое заклинание.

²⁵ Стихотворение «Шурин глаз шурит...» из цикла «Пророк Аджика».

²⁶ Там же.

²⁷ Стихотворение «Ночные волки! В ушах кресты!...» из цикла «Пророк Аджика».

²⁸ URL: <http://www.litkarta.ru/russia/moscow/persons/levshin-i/>

²⁹ См. напр.: Обатнина Е. Р. Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб., Издательство Ивана Лимбаха, 2001. — 384 с., ил.

³⁰ В том числе: 1) Александр Леонтьев, Марина Леонтьева. Истоки медвежьей Руси. М.: Алгоритм, 2007. — 256 с. 2) Евгений Пчелов. Бестиарий Московского царства: животные в эмблематике Московской Руси конца XV — XVII вв. — М.: Старая Басманная, 2011. — 204 с. 3) «Русский медведь». История, семиотика, политика / под ред. О.В. Рябова и А. де Лазари. М.: Новое Литературное Обозрение, 2012. — 368 с. Осмысление «медвежьей» темы и её перспектив в русской культуре см. в нашем обзоре: Сид И. «Тотемократия. Russia и медведи». Русский журнал, 27.12.2012. URL: <http://russ.ru/Mirovaya-rovestka/Totemokratiya.-Russia-i-medvedi>

³¹ В рубрике представлены эссе Игоря Сиды (с 2006 г.) и Екатерины Дайс (с 2013) URL: <http://russ.ru/Temy/Zoosofiya>

³² См. напр.: «Новая нефть: Игорь Сид о геополитике, мультимедиа, магии и "мифологической революции"». Интервью Михаила Бойко для «Независимой газеты» («НГ — ExLibris»), 27.10.2011; «О воле к Волошину» Эссе для «Русского журнала», 11.08.2012.

³³ См. напр. статью Е. Дайс «Пол Бога» на сайте «Частный корреспондент», публикация 24.12.2010 (URL: http://www.chaskor.ru/article/pol_boga_21653), или доклад «Гностические мотивы в современной русской литературе» на научной конференции «Россия и Гнозис» во ВГБИЛ им. М.И.Рудомино 21.01.2011 Опубликован в альманахе "Форум новейшей восточноевропейской истории и культуры", № 1, 2011 (веб-версия в формате PDF, 422 Кб, URL: <http://www1.ku-eichstaett.de/ZIMOS/forum/docs/forumruss15/a12Dais.pdf>)

Звериная самоидентификация
современного российского киногероя:
КОТ, МЕДВЕДЬ И ВОЛК

Российский кинематограф XXI века – время нового героя на киноэкране и в общественном сознании людей. Именно в двухтысячные годы выросло новое поколение молодых постсоветских людей, переосмысляющих образы себя и своей страны с оглядкой на гораздо более древние формы архетипического сознания, чем идеалы СССР. Возвращение к природным истокам и идее индивидуализма способствовали развитию особого внимания в современной философии и культурологии к феномену «другости», образу Другого. Герой нового времени с расщепленной идентичностью ищет себя, свои границы, свою сущность и в поисках самоидентификации обращается к Другому. Самоидентификация – это «процесс, посредством которого человек развивает привязанность к другому человеку и восхищение этим человеком, обладающим качествами и чертами, которыми он сам хотел бы обладать. То есть идентифицирует себя в другом»¹.

В монографии Е. Н. Шапинской «Образ Другого в текстах культуры» выделены и описаны типы Другого, ставшие главным источником репрезентации в вербальных и экранных текстах XXI века. По словам автора, «встреча с Другим происходит чаще всего в пространстве репрезентации. Именно многочисленные репрезентации в самых разных видах текстов культуры – литературных, визуальных, экранных – формируют представление о Другом в сознании аудитории. Такое преобразование репрезентации обуславливается во многом медиатизированным характером постсовременной культуры, где реальный мир зачастую подменяется медиаобразами»². Поэтому рассматривать идентификацию современного российского героя с Другим достовернее и показательнее всего на материале кинематографа.

Одна из форм Другого – это животное. Зверь является самой древней, архетипической формой визуального мышления человека. Это первый Другой, с которым сталкивается в процессе своего социального становления ребенок, слушая, смотря и читая сказки, а позже и басни, где животные являются главными действующими персонажами. Но здесь они антропоморфизированы, приручены человеком. Наделяя животного чертами самих себя, люди снимают оппозицию «животное/человек» как трансформацию оппозиции «природа/цивилизация» и создают вокруг себя мир, полностью понятный, упрощенный до одной-единственной точки зрения

– человеческой, властной и иерархизированной. Звери в сказках, детских стихотворениях, загадках, баснях, в массе книжной литературы и экранной продукции наделяются антропоморфными чертами: часто носят одежду, используют вещи человеческого обихода, передвигаются и мыслят, как люди, говорят человеческим языком. Таким образом, животные оказываются неким атрибутом человеческого бытия и теряют статус равноправного субъекта.

В противоположность антропоморфизации как обязательного условия ранней стадии вхождения человека в социум можно исследовать процесс зооморфизации – уподобления животному как средство обретения идентичности в ситуации уже назревшего конфликта человека с социумом. Идентификация себя с животным помогает по-новому взглянуть на многие стороны человеческой природы, посмотреть на проблемы людей как бы со стороны и увидеть решения, которые были бы недоступны для «внутренней», внутричеловеческой позиции.

1. Звериная самоидентификация, оборотничество

С точки зрения психоанализа, необходимо отличать невротическую идентификацию человека с животным от психотической³.

К невротической идентификации непосредственное отношение имеет метафора животного как средоточия какой-то психологической или физической черты. Эти устойчивые метафорические представления реализуются в языке (труслив как заяц, силен как лев, хитер как лиса и т. д.) и в типичных национально-обусловленных амплуа зверей в сказках (заяц всегда слабый, волк всегда злой, ежик всегда всем помогает и дает советы и т. д.). Конечно, к этому имеют отношение еще языческие и тотемические представления, которые постепенно стерлись из культурной памяти до уровня фольклора. Часто бывает, что какие-то образы животных становятся нашими любимыми, и мы мысленно идентифицируемся с ними, вероятно, потому что они гипертрофированно воплощают в себе некую черту, которая, как нам кажется, нам недоступна. То есть идентификация с животным в данном случае компенсирует этот недостаток (при невротическом оборотничестве – психически, при оборотничестве на киноэкране, на картинке и в фантастической литературе – еще и физически). Так оборачивание человека тем или иным животным в терминологии Альфреда Адлера является средством компенсации своего комплекса неполноценности⁴ (происходит восполнение недостаточной функции органа или системы благодаря усилению деятельности других органов). И для Карла Густава Юнга архетип (какого-нибудь животного, например) – это структурный элемент психики, центрированный вокруг определенного комплекса значений (возле некоторой способности или силы)⁵. Причем этот комплекс является врожденным и только и ждет, чтобы проявиться в процессе индивидуации личности. Юнг настаивал на том, что архетип (в данном случае животное, с которым происходит отождествление) – это лишь один из вариантов индивидуации, когда вместо сложившегося комплекса Эго на сцену выходит некий двойник, Тень, интроецированный Другой, который берет власть над структурой личности в целом. Теория интересна тем, что она также свидетельствует об отсутствии какого-то постоянного, целостного образа Я. В этом Юнг идет вслед за Зигмундом Фрейдом, который говорит, что образ Я – лишь фикция, вечное стремление к

собирацию себя таким, каким бы мы хотели видеть себя глазами Другого. Таким образом, получается, что культура, пространство языка, то есть сама структура Символического подталкивают людей к тому, чтобы наделять образ животного какой-то гипертрофированной чертой или сверхъестественной способностью, которой самому человеку, слабому и непостоянному, так не хватает. А литература и кинематограф, в свою очередь, поскольку они являются определенными разновидностями фантазии или даже сна, позволяют визуализировать, сделать «материальным» и «реальным» то, чего на самом деле человеку хотелось бы, но не было никакой возможности достичь.

Психотическая звериная самоидентификация строится совсем по другим принципам. Психоз (в отличие от невроза) – это особое состояние, в котором субъект не ощущает своего Я и собственных границ, и где его расщепленность видна невооруженным глазом (у невротика расщепленность тоже есть, но она проявляется по-другому: например, расщепленность на сознание и бессознательное и т. д.). Но психотик регрессирует к детскому нарциссическому состоянию, когда сознание только зарождается, а ребенок еще не различает границ внешнего и внутреннего мира. Для него не существует субъектов и объектов, для него все – субъект, и окружающий мир является частью его самого, откуда материализуются исполнения его желаний. Это уже потом он должен будет на практике испытать, что помимо его желаний существуют еще что-то, что идет с его желаниями вразрез, и потом у него появляются частичные влечения, позволяющие опознать первые объекты. В общем, это детское регрессивное состояние можно также сравнить с состоянием сна (фантазии). В «Толковании сновидений» Зигмунд Фрейд замечает, что во сне расщепленность субъекта проявляется в полной мере. Там тоже нет границ реальности, нет внешнего и внутреннего, и обрывки воспоминаний смешиваются в единое целое с фантазиями и фантазмами. Во сне также нет времени, и прошлое смешивается с будущим, нет категории рода и лица, потому что сновидец может воспринимать все то от первого лица, то от третьего, как будто видя себя со стороны, может быть как женщиной, так и мужчиной⁶. В конце концов Фрейд приходит к революционной мысли, что во сне нет субъекта как такового, и абсолютно все, что видит сновидец, все действующие лица являются одновременно им самим, поскольку нет никого, кроме него самого, играющего роль всех этих персонажей. Во сне, как и в психозе, невозможно отследить, где я и где Другой, потому что распадается функция Я как такового. Перед нами уже нет видимости отдельной целостной личности. Субъект расщеплен, он существует сразу в нескольких состояниях (при шизофрении, например, может быть до нескольких десятков не пересекающихся друг с другом целостных Я субъекта). То есть, поскольку нет Я, нельзя и посмотреть на себя глазами Другого, потому что другой – это тоже Я, часть меня. Для психотика какая-то животная форма, которая ненадолго бы собирала в себе его образ Я, была бы такой же органичной частью его самого, как и все остальные формы, а не интроецированным Другим, присутствие которого может беспокоить и может быть осознано самим субъектом. В случае психотической звериной самоидентификации невозможно состояние рефлексии над собой (настоящий сумасшедший никогда не поверит, что он сумасшедший), то есть человек искренне верит, что является каким-то животным, и ведет себя, полностью соответствуя модели поведения этого животного, какой она ему представляется.

Невротик бы никогда не стал животным в полном смысле слова, он бы мог в него поиграть, как будто сменить ненадолго маску, но при этом сохранить внутри инстанцию наблюдающего Я, контролирующего события.

Отсюда можно сделать следующий вывод: одно дело, когда при оборотничестве человек приобретает лишь облик животного (и вместе с этим его силу или возможности), но при этом полностью сохраняет свое человеческое сознание. Тогда можно говорить, что это *реализация компенсаций* его недостающих возможностей (например, когда герой хочет превратиться в птицу или летучую мышь, чтобы улететь из неприятной ситуации, – это воплощение человеческого желания уметь летать и иметь крылья). Другое дело, если вместе со шкурой зверя человек приобретает и звериную сущность, то есть он полностью отдается во власть животного и/или вынужден делить с этим чужим, другим сознанием животного свое собственное ментальное пространство, сохраняя человеческое Я где-то на периферии сознания. Тогда можно говорить об *интроекции Другого*, воплощении какого-то архетипа животного, о попытке художественными средствами передать сложность смены сущности и контроля над собственным сознанием (например, когда герой случайно перевоплощается в какое-нибудь животное, сознание которого постепенно подчиняет его собственное Я, он теряет человеческие и приобретает звериные черты). И, наконец, уже совсем другое дело, если герой даже не осознает своего оборотничества, а в оставшееся время продолжает жить обычной нормальной жизнью, ничего не подозревая. Тут можно говорить о своеобразной *репрезентации психоза* (например, эта ситуация реализуется в многочисленных американских историях про людей-волков, которые не помнили себя в моменты перевоплощения).

Какие из перечисленных типов психологического оборотничества или звериной самоидентификации характерны для российского киногероя нового времени? И с какими животными в какие жизненные моменты он идентифицирует себя? На эти вопросы могут ответить персонажи трех российских фильмов XXI века: «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» (2009 г.), «Медвежий поцелуй» (2002 г.) и «Волчок» (2009 г.).

2. Кот

Рассмотрим фильм Андрея Хржановского⁷ «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» (2009 г.), выросший на основе его короткометражного (отчасти мультипликационного) фильма «Полтора кота» (2002 г.), – экранизацию эссе Иосифа Бродского «Полторы комнаты».

Один из ключевых в литературном тексте Бродского мотив смерти и ключевая оппозиция «живое/мертвое», представленные в размышлениях и воспоминаниях автора, в кинокартине получают визуальное воплощение в образах двух ворон и кота – животных, связанных с миром мертвых. Главные герои фильма подвергаются зооморфизации (психологическому уподоблению животным) через свое поведение, речь (как персонажей, так и закадрового рассказчика), а также благодаря мультипликационным вставкам. Если анималистическими прототипами родителей являются вороны, то поэта – кот.

Поскольку Иосиф Бродский – главный герой картины, «кошачья» тема

представлена здесь особенно ярко и разнообразно. Как воспоминание о раннем детстве поэта звучит колыбельная «У котика ли, у котика, колыбелька золотая». Анимационный кот сидит за спиной маленького Иосифа на санках в эвакуации во время войны. Потом в новую квартиру семья по народной примете первым впускает рыжего кота, который в старости будет ассоциироваться у родителей с отсутствующим сыном. Звучит голос за кадром: «В детстве я растягивал на кошачий манер многие слова, в которых были подходящие гласные, в результате чего в нашем доме стояло сплошное мяукание». Отец поэта говорит жене: «Мясо, Мяся!» Мать отвечает: «Перестаньте звать меня кисой! И оставьте ваши эти кошачьи песни и слова, иначе останетесь с кошачьими мозгами!». Пушкинский образ Ученого кота живет в буфете, он вдохновляет начинающего поэта на первые стихи. Молодой Бродский представляется всем Иосифом Кошкиным, и в одном эпизоде цитирует другу булгаковского Кота Бегемота: «Мы ничего не делаем, починаем примус». Родной город также ассоциируется у Бродского с родственниками кота: статуями львов, сфинксов, анимационными львами с крыльями, летящими по небу. В этом зооморфном мире кинокартины рыба не имеет никакой метафорической нагруженности и подается исключительно как еда, что говорит о преобладании кошачьей точки зрения. Например, воспоминания о детстве включают то, что интересно прежде всего коту: мясо, шашлык, колбаса, сардельки и рыба из «Книги о вкусной и здоровой пище», икра, купленная родителями вместо картошки, которую возмнивший себя котом ребенок не хотел есть, раки в магазине, курица в авоське, банка шпрот...

Анималистический слой повествования пробуждает у зрителей фильма устойчивые культурные ассоциации, что позволяет особым образом интерпретировать некоторые сюжетные ситуации и объясняет, почему в качестве alter ego Бродского был выбран именно кот. Во-первых, известно, что домашние коты могут сосуществовать в одном помещении не только с другими котами, но и с животными, которые в природе являются их жертвами. Так, если котенку дать мышь, они долгое время будут сохранять приятельские отношения. Вместе с тем кошки и коты воспринимают окружающий мир интуитивно, они своенравны и плохо поддаются дрессировке. Котам невозможно ничего логически объяснить, показать на примере, аргументировать, как некоторым другим животным. Поэтому герой Бродского в интерпретации Хржановского мирно уживается с родителями-птицами, пока он ребенок, но когда вырастает, не поддается «дрессировке» ни со стороны родителей, ни со стороны государства. Во-вторых, в славянской мифологии кот – символ мира и благополучия, он защищает дом от нечистой силы⁸. Может быть, поэтому с отъездом кота-Бродского в эмиграцию в дом к родителям приходят болезни и смерть. В-третьих, благодаря способности кошек при падении приземляться на лапы, бытует мнение, что эти животные обладают особым шестым чувством и у них девять жизней. Жизнь героя Бродского в фильме меняется много раз (ссылка в деревню, эмиграция), насыщаясь новыми деталями, вещами, как бы возвращаясь к началу, тогда как жизнь родителей принципиально не меняется. По сравнению с жизнью родителей жизнь Бродского – это чуть ли не девять разных жизней, как у кота. И, в-четвертых, поскольку в традициях разных культур кошки наделены способностью проникать в потусторонний мир и общаться с духами⁹, органичной в фильме выглядит идея воображаемого возвращения поэта домой по воде (отсылающей наши ас-

социации к реке Стикс) и встреча его с умершими родителями. Благодаря «кошачьей» параллели в зооморфном плане повествования герой Бродского после посещения царства мертвых воспринимается зрителями как живой и ничуть не меняется.

Самым первым спутником Бродского-ребенка из мира животных оказывается не кот, а заяц. Поэт в детстве спит с игрушечным зайцем и крепко прижимает его к себе, когда видит незнакомого мужчину, который говорит: «Ты кто, испугался, Оська? Это я, твой папа. Я вернулся». Во время бомбежки в церкви маленький Бродский также крепко прижимает к себе игрушечного зайца. В сцене отъезда мамы с мальчиком в эвакуацию на лодке в руках у ребенка тоже оказывается заяц. Можно предположить, что заяц в концепции режиссера олицетворяет собой чувство страха, испуга. Позже герой фильма становится старше, смелее, и образ зайца пропадает, его заменяет кот. Маленький деревянный заяц появляется только в эпизодах, связанных с первыми попытками соблазнения девушек. Когда третья попытка Бродского достигает успеха, акцент с зайца переносится на кота. Заяц выбрасывается, в кадрах все чаще появляется кот, и поэт начинает сознательно себя с ним ассоциировать.

Режиссерская техника с мультипликационными анималистическими персонажами расширяет границы художественного фильма, открывая в нем новый уровень. Герои-животные помогают восприятию фильма не как истории только об Иосифе Бродском и его творческой судьбе (на чем настаивают создатели кинокартины). Они рождают идею иллюзорности происходящего, сказки. Бродский в этой сказке многолик. Зритель видит, во-первых, фотографии поэта, во-вторых, героя в исполнении актера Григория Дитятковского, в-третьих, снятых в этом фильме реальных котов и кошек, в-четвертых, рисунки котов из архива музея Бродского и, в-пятых, анимационные вставки с всевозможными кошачьими образами. Можно сказать, что эта визуальная многоликость деперсонализирует конкретного человека, создавая миф об изгнаннике вообще, о человеке и его чувствах в чужеродном мире. Зооморфизация героев у А. Хржановского способствует восприятию кинокартины как аллегории, где история и персонажи условны; они определяются культурными ассоциациями и выступают иллюстрацией социально-философской идеи.

Отталкиваясь от идеи о расширении границ фильма и большей свободе героев-животных по сравнению с героями-людьми, в зооморфном коде кинокартины можно увидеть еще один уровень интерпретации фильма – политический. Если проследить за тем, когда появляются анимационные вставки с животными, то оказывается, что они всегда иллюстрируют мечту героя Бродского о небе, о полете, а также о творческой свободе в условиях социального и политического притеснения.

Первое вкрапление анимационного слоя связано с эмиграцией. Голос за кадром вспоминает: «Помню как-то зимой под Новый год в бараке, где жили пленные немцы, я увидел елку и на ней игрушки. Среди них был младенец с крыльями. Мама сказала, что это ангел. С тех пор мне ужасно захотелось летать». После этих слов зритель первый раз видит анимационного кота. Он выглядывает из-за спины ребенка-Бродского, т.е. появляется именно в том месте, где растут крылья у ангела. Кот помогает санкам с мальчиком быстрее мчаться вниз, потом кот падает и улетает на дельтаплане с огромными крыльями, появляется Стрелка Васильевского острова, по петербургскому небу (о котором герой грустит в эмиграции) летят ани-

мационные ангелы, летающие кони проплывают мимо статуи Медного всадника, кот на дельтаплане становится летающим львом. Технический прием введения анимационного фрагмента в ткань художественного фильма и раздвоение сознания персонажа на две телесные оболочки (человеческий ребенок и кот) здесь напоминает поэтику авангарда, что проявляется в свою очередь в «сближении разноудаленных пространственных масштабов, а также в изменении структуры и качества пространства: оно стало диффузным, расширилось, превратилось в некую телесную множественность, а его физическое поле лишилось гравитации»¹⁰. Таким образом, телесные трансформации меняют и законы окружающего тело мира, нарушая гравитацию и открывая путь к полету.

Второй раз анимация появляется тогда, когда поэт рассказывает историю дома-торта, в котором проживала его семья. Раньше там жили люди искусства: поэты, писатели, художники, музыканты. Среди анимационных людей три раза показана фигура кота. Потом происходит революция, атмосфера творчества разрушается, свободное пространство со всех сторон перегораживается, членится на коммуналки, и анимация заканчивается. На экране появляется коммунальный быт с настоящими тараканами, игрушечным зайцем и лошадьёю и с одновременным чириканьем птиц за окном.

После того как музыкальные инструменты, предрекая эмиграцию герою, как птицы, улетают из города на фоне львов, Медного всадника и ангела, мальчик-поэт сидит за столом и рисует кота. В этот момент открывается буфет и там появляется пушкинский Кот ученый. Звучат слова: «У меня в доме было свое жизненное пространство. Я делил его со своим котом. Ну, со временем он постарел и многие его бывшие приятельницы отказали ему от дома, точнее от своего угла на чердаке. Он сделался *нелюдим*...» В этом третьем анимационном эпизоде в словах «сделался нелюдим» вербализуется оппозиция «человеческое/нечеловеческое» (т. е. «животное»), которая дальше развивается и накладывается на оппозицию «тоталитарное государство/свободное творчество».

На вечеринке у молодого Бродского кто-то восклицает: «Какие здесь интересные люди!». Поэт удивляется: «Кто это сказал? Господа, а вы знаете, что не все люди – люди? Это моя давняя теория. Если генеральный секретарь компартии – человек, то я – не человек». Таким образом, создание кошачьего амплуа, сознательное ассоциирование себя с котом, а не с человеком, оказываются протестом героя против политической системы.

Болеe определенно идея о том, что кот – это попытка убежать от системы, политики, оказаться вне ее, обнаруживается в мультфильме «Полтора кота», легшем в основу киноленты «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину». Там рассказчик говорит: «Вот смотрите кот, да? Кот. Ему совершенно наплевать, существует ли общество “Память” или отдел пропаганды в ЦК КПСС. Так же, впрочем, как и президент США, его наличие или отсутствие. Чем я хуже этого кота?». Незнание котом границ системы делает его более свободным. Иллюстрируя эту идею, Бродский рассказывает о роли фильма «Тарзан» в своей жизни и жизни молодых людей того времени: «Я полагаю, что свободомыслие в Советском Союзе, вообще раскрепощение сознания, ведет свое летоисчисление, по крайней мере для моего поколения, с «Тарзана». Это было первое кино, в котором мы увидели естественную жизнь». В мультфильме «Полтора кота» тема Тарзана, подарившего людям идею свободы, про-

должается: «Я утверждаю, что одни только четыре серии «Тарзана» способствовали десталинизации больше, чем все речи Хрущева на XX съезде». Тарзан – человек, выросший с животными, – ведет себя и мыслит, как животное, является свободным от навязанных стереотипов и этим привлекает внимание, оказываясь образцом для подражания.

Четвертый анимационный фрагмент иллюстрирует высылку поэта в деревню «за тунеядство». Здесь расширяется зооморфный круг персонажей. Бродский общается с быком, коровой, сам превращается в кентавра. Звучат стихи: «В деревне, затерявшейся в лесах, тарашусь на просветы в небесах». После слов о небе у героя вырастают крылья, и он оказывается Пегасом, летящим за звуками дудочки. Потом мы видим пишущего Пушкина (видимо, в аналогичной ситуации высылки) с котом, затем человека с лошадьё, слышим стихи: «Два всадника мчатся в полночную мглу, один за другим, пригибаясь к седлу, по рощам и рекам, по черным лесам, туда, где удастся им взмыть к небесам». Анимация сменяется реальным небом, кораблем и затем знаменитой фотографией Бродского на чемодане. Начинается эмиграция.

В эпизодах, связанных с эмиграцией и жизнью в Америке, кот не появляется, ассоциируясь тем самым только с домом, с Россией. Акцент переносится на ворон и вообще птиц. Бродский говорит: «Первое, что я сделал, я получил права на вождение самолетом», медленно машет руками, как крыльями и как бы улетает из кадра. Мечты о небе оказываются реализованными.

Пятая анимационная вставка представляет собой интервью: «– Скажите, это правда, что в *Советский Союз Вы сидел* в сумасшедшем доме?» – «И не однажды». – «Так, может, Вы действительно сумасшедший?» Ранний поэт падает, и дальше мы видим приближающуюся легкими прыжками птичку. Анимация сменяется изображением беспокоящихся родителей, лежащих в постели с котом Осей.

Далее Бродский рассказывает о том, как родители несколько раз пытались получить разрешение повидаться с этим «сумасшедшим», но получили отказ. Он говорит: «Система сверху донизу не позволяла себе ни одного сбой. Как система она может гордиться собой. И потом, *бесчеловечность* всегда проще организовать, чем что-нибудь другое». «Чем-нибудь другим» предстает в фильме зооморфный мир, противопоставленный миру с реальными людьми как человечность бесчеловечности. Дальше эта тема продолжается в закадровых словах: «Основная трагедия российской жизни заключается в колоссальном неуважении *человека к человеку*. В общем, в презрении и в отсутствии сострадания». И после этих слов звучит лейтмотивная для фильма колыбельная «У кота ли, у кота, колыбелька золота». Получается, что кот и вообще животные больше способны на уважение и сострадание, чем человек, так как они живут вне политики.

Авторы фильма, реализуя и все больше акцентируя политический подтекст ближе к финалу, заканчивают кинокартину обращением поэта к президенту: «Я вспомнил, что опять так и не отправил письмо президенту, которое я вез с собой в конверте еще тогда, в семьдесят втором. Господин президент! Мне горько уезжать из России. Я здесь родился, жил. И всем, что имею за душой, я обязан ей. Я верю, что я вернусь. Поэты всегда возвращаются – во плоти или на бумаге. Я хочу верить и в то, и в другое». Животные в кинокартине и анимация оказываются своеобразной формой

«плоти», благодаря которой может ожить и вернуться образ поэта. Недаром само слово «анимация» в переводе с французского означает «оживление, одушевление»¹¹. Именно «животные – самая наглядная для человека форма инобытия духа, которую он может оценивать как сверхчеловеческую или недочеловеческую, но которая так или иначе определяет его место в иерархии мироздания»¹².

Выбор не других животных, а именно кота и двух ворон как центральных образов кинокартины, может иметь следующую интерпретацию. Бродский в фильме говорит: «Что такое кот на самом деле? Это такой, как бы сказать, сокращенный лев, да? Так же, как мы – сокращенные христиане». Не случайно герои фильма часто показываются на фоне львов, сфинксов как символов былого величия России. Советский Союз, пришедший ей на смену, упростил, «сократил» Империю. Он превратил львов в котов, а двуглавого орла – в двух ворон (ср. в стихотворении «Прощайте, мадемуазель Вероника»: «Русский орел, потеряв корону, напоминает сейчас ворону. Его, горделивый недавно, клекот теперь превратился в картавый рокот»¹³).

Итак, благодаря зооморфизации героев в фильме «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» у зрителей возникают определенные культурные ассоциации, которые позволяют обнаружить дополнительные смыслы в кинокартине. Персонажи, появляясь в разных анималистических ипостасях и образах, мифологизируются и воспринимаются как аллегорическая, басенная иллюстрация идеи. Кроме того, зооморфный код актуализирует политический подтекст фильма: оппозиция «человек/животное» прочитывается как оппозиция «тоталитаризм/свобода», а отождествление себя с котом (как невротическая, осознаваемая и желанная самоидентификация) является для главного героя идеальным вариантом освобождения от груза социальной и политической систем человечества.

3. Медведь

Идея зооморфизации в фильме Сергея Бодрова-старшего «Медвежий поцелуй» (2002 г.) представлена двояким, разнонаправленным образом. С одной стороны, есть главная героиня – человек, который долго не осознает свою принадлежность миру животных и только в конце кинокартины принимает облик медведицы. С другой стороны, есть главный герой – медведь, который несколько раз на протяжении фильма принимает облик человека. Две противоположные сюжетные ситуации в повествовательном искусстве обычно оформляют проблему выбора, и, как правило, нравственного. Получается, что путь от человеческого к медвежьему и от медвежьего к человеческому помогает интерпретировать сюжет фильма как рассказ об установлении нравственных границ, внутрочеловеческих и общечеловеческих.

Сам жанр роуд-муви (road movie – букв. «дорожное кино»), в котором снят «Медвежий поцелуй», – обычно не только путешествие по городам и странам, но и внутреннее путешествие героя по глубинам своего сознания и становление себя. Как писал об этом жанре американский кинокритик Дэйв Керр, «неотъемлемая часть путешествия – движение по ландшафту, непродолжительное взаимодействие с людьми, местами и

предметами. Место назначения не имеет значения и зачастую определяется произвольно. Вечное путешествие воспринимается как поиски своего места в мире»¹⁴. Символическое сопоставление перемещения в пространстве с жизненным путем главного героя побуждает видеть в фильмах данного жанра философскую проблематику и в ряде деталей и сюжетных ходов, образующих структуру путешествия, в данном случае в теме оботничества.

В статье «"Русский медведь" как символический пограничник» О. В. Рябова и М. А. Константиновой главной функцией образа «русского медведя» объявляется функция быть символическим пограничником. Социальные границы как таковые объединяют одних, противопоставляя их другим, которые гомогенизируются и превращаются в унифицированных Чужих. Социальные границы поддерживаются границами символическими, которые создаются при помощи своеобразных символических пограничников. И одним из самых заметных пограничников, исключаящих Россию из Запада, является образ «русского медведя»¹⁵. По мысли авторов статьи, именно медведь способен максимально репрезентировать почти все характеристики России (как Другого), противопоставленные Западу. И основными оппозициями здесь будут «цивилизация/варварство», «культура/природа», «прогрессивность/отсталость», «христианство/язычество», «свобода/деспотизм», «Европа/Азия», «Запад/Восток». Образ медведя, с точки зрения Запада, несет информацию о характере различий между Россией и Западом: телесное и природное в противовес разумному и цивилизованному.

Фильм «Медвежий поцелуй» – это совместный продукт нескольких стран: России, Германии, Франции, Швеции, Италии, Испании. Режиссер сознательно старался смешать состав людей, работающих над картиной, и показать географически разные места съемки, создавая в своем произведении атмосферу обоих миров: и Запада, и Востока. Для Сергея Бодрова-старшего было важно избавиться от внутренней точки зрения и снять историю не камерную, а тяготеющую к универсальному эпосу, в которую зритель не вживается, а наблюдает как бы со стороны. По наблюдениям Михаила Брашинского, «в «Обыкновенном чуде», которое не может не прийти на ум при просмотре нового фильма Сергея Бодрова-старшего, причиной превращения человека в медведя был поцелуй принцессы. У Бодрова это убийство – одновременно наказание зла, и защита любви, и прерывание жизни. Важное различие говорит о том, что Бодров, вынашивавший этот проект годами, хотел сделать не волшебную сказку, а нечто другое: ни короля, ни свиты, а громадные сосны тайги, магические пляски шаманов, дорога без конца и края. Магия здесь исходит не от волшебника, а от дыхания природы, которая замутила эту безвыходную любовь. <...> Любовь он хотел объединить с природой, вывести из ее дыхания. То есть хотел снять не сказку, а эпическую историю любви. <...> Тут история сознательно непроявленная; она лишь намечена так, чтобы препятствия событий не мешали нашему ровному, как дыхание природы, эпичному скольжению над сюжетом. Высота птичьего полета – отличная дистанция для такого обзора»¹⁶. Подобного рода изначальный синкретизм, непроявленность точки зрения кинокартины способствует восприятию ее сюжета как истории о постепенном установлении разного рода границ (и внутренних, и внешних) у главной героини, у других персонажей фильма и у зрителей. Медвежий образ маркирует конструирование этих границ:

отделяющих себя от «несебя», социальных, возрастных, географических (территориальных) и нравственных.

Структурно роуд-муви, как правило, распадается на ряд эпизодов, в каждом из которых главному герою предстоит преодолеть то или иное испытание. Фильм «Медвежий поцелуй» структурирован по главам – странам путешествия бродячей цирковой труппы. Заставка каждой главы – это новая страна со своим символом. Важно заметить, что фильм начинается без разбивки на главы. Мультипликационная заставка с девочкой и медведем, затем сцена охоты на медведицу и наконец ситуация в Петербурге с покупкой медвежонка никак не называется и не оформляется как глава. Главная героиня Лола, как только видит медвежонка, сразу понимает, что она непременно хочет его купить и никуда без него не уйдет. Глухонемая женщина, видимо, чувствуя еще не осознанную медвежью самодентификацию главной героини, дарит ей фигурку медведя. И сразу после этого фильм начинает делиться на главы. То есть идея найти границы появляется в истории только после этого своеобразного обряда инициации – подарка Лоле тотемного зверя.

Осознание и преодоление территориальных границ – это первый слой повествования. В каждой стране, в каждой главе фильма в соответствии с законами жанра Лолу ждет то или иное испытание. В Швеции Лолу бросает мать, признавшись, что не является ее родной мамой. В Германии медведь вдруг начинает превращаться в юношу, в которого Лола влюбляется. В Испании гадалка сначала обнадеживает Лолу, говоря, что скоро он навсегда примет человеческое обличье, но после убийства медведем человека она сообщает, что теперь он навсегда останется медведем. В Сибири героине приходится выбирать между окончательной разлукой с любимым и собственным оборотничеством. Таким образом, оказывается, что одновременно с обозначением территории все главы фильма – это еще и стадии взросления Лолы, ее полового, психологического и социального созревания. Девушку притягивает именно образ медведя, а не какого-либо другого животного, как устойчивый символ защиты (важно после ухода матери), долголетия (важно после смерти отца), силы (важно, когда она в столь юном возрасте остается без семьи и практически без работы) и сексуальности (важно, так как Лола находится в стадии полового созревания). образу медведя в древнерусской языческой традиции, кроме типичных качеств характера, «была присуща также брачная символика, символика плодородия и плодovitости. Она проявлялась, в частности, в свадебном обряде, в любовной магии, в лечении бесплодия и т. п.»¹⁷. Поэтому в историях любви между человеком и животным в славянском мире наиболее часто этим животным оказывается именно медведь. К тому же «способность медведя передвигаться на задних лапах, подобно человеку, породила много легенд о его человеческом происхождении и о превращении людей в медведей и обратно»¹⁸. Даже предполагалось, что медведь – это человек, «обращенный в зверя в наказание за какие-либо проступки. считали, что если снять с медведя шкуру, то он будет выглядеть как человек. Охотники замечали, что на медведя и на человека собака лает одинаково, не так, как на других. По этим причинам медведю не велено есть человека, а человеку медвежатину»¹⁹. То есть между медведем и человеком существуют особые, более ослабленные границы.

Поиск и установление нравственных границ – это второй слой повествования. В глазах Лолы медведь перевоплощается в человека именно в

таких жизненных ситуациях, которые связаны с законом, моралью и ответственностью. Он защищает Лолу всякий раз, когда ее пытаются ограбить, изнасиловать, нападают на нее с ножом (когда преступают социально установленные границы, закон). Он поддерживает Лолу после ухода матери и в ситуациях недружелюбного отношения к ней хозяина цирка (когда преступают моральные, нравственные границы). Медведь совершает страшнейший человеческий грех – убийство. Но оно было спасением любимой. По человеческим меркам такой поступок может одновременно и осуждаться, и оправдываться. А для мира животных, в царстве природы он полностью оправдан. Мишу люди только осуждают и собираются убить, так как животные лишены голоса и не могут ничего сказать в свое оправдание. Лола поддерживает сторону внесоциального мира законов природы и потому сама превращается в медведицу.

И весь фильм построен на субъектно-объектном балансе, который никак не может обрести окончательного очертания. Медведь иногда объект, на которого героиня перенесла свои чувства любви и тоски. И другие герои испытывают по отношению к нему разные эмоции, играют, жалеют его, кричат на него, дерутся с ним и не отождествляют его с собой. Но медведь часто и не отдельный субъект, а лишь часть сознания Лолы, реализация ее желаний, интроекция Другого внутри себя, которая в конце фильма получает визуальную репрезентацию – телесное превращение.

Итак, образ медведя в фильме появляется в сознании Лолы тогда, когда ситуация доходит до каких-то границ и встает вопрос о выборе. Анализируя пространство семиосферы, Ю. М. Лотман отмечал, что любая культура начинается с разделения мира на пространство внутреннее («свое», «культурное», «безопасное», «гармонически организованное») и внешнее («чужое», «враждебное», «опасное», «хаотическое») ²⁰. Проведение границ, связанное с процессами включения и исключения, являются необходимыми стадиями установления собственной идентичности. Мир цирка, в котором живут герои фильма «Медвежий поцелуй», стирает границы, стирает пространственные и нравственные ориентиры. Зрители в цирке не разделяют исхода из своей социальной принадлежности, а оказываются все равны перед испытываемыми эмоциями смеха и страха. Животные, дети и взрослые люди работают наравне друг с другом. И моменты переодевания в костюмы и маски, путешествия по разным городам и странам тоже всех уравнивают, лишают границ и создают даже хаос образа жизни. Фигура медведя как некоего пограничника сознания помогает обрести упорядоченность самовосприятия, установить свои собственные нравственные и социальные границы и сделать жизнь более осмысленной и счастливой.

4. Волк

В фильме Василия Сигарева «Волчок» (2009 г.) главная героиня – девочка без имени – сравнивается с маленьким волком, волчком сначала в рассказе ее матери, потом в собственном, пока смутном самосознании и наконец в восприятии зрителей. В картине девочка не осознает, что является носителем архетипического стереотипа волчьего поведения, и ее человеческое тело на экране не меняется, ведь все повествование ведется от ее лица и чужая точка зрения не представлена. Но на рекламных постерах к фильму, ориентированных на зрительскую рецепцию, девочка изобра-

жается в нескольких вариантах с волчьей тенью и в позе собаки или волка: сидя на земле с поджатыми ногами и вытянутыми вниз руками.

Если в картине идея оборотнической сущности героини никак не визуализирована, то как эта идея возникает в восприятии зрителей? Кроме того, что оборотень представлен здесь хоть и не телесно, а поведением и мышлением носителя этого свойства, мы наблюдаем в данной истории целый ряд формальных сигналов ситуации оборотничества.

Во-первых, идея перекидывания или переворачивания человека в животное генетически традиционно связывается с обрядами перехода (свадьбой, рождением и смертью). «Мотив оборотничества связан с переходными обрядами <...>, санкционирующими перемену состояния человека, что интерпретируется как смерть в одном статусе и рождение в другом. <...> Мотивом оборотничества передается перемена статуса, сопровождающая пересечение пространственных и временных рубежей»²¹. История, рассказанная в «Волчке», начинается с рождения героини, а заканчивается ее смертью. И кульминационная сцена кинокартины, когда девочка во сне видит задыхающихся в пакете новорожденных волчат, с которыми начинает себя ассоциировать, происходит в символическом месте – в лесу – то есть там, где происходили обряды инициации – перехода молодых людей в новый статус. «Кроме превращений на свадьбах, в поверьях XIX-XX вв. засвидетельствовано и обращение волка «по ветру» и по проклятию матери»²². Идея того, что оборотничество может возникать по воле или по проклятию матери как раз и реализована в данной кинокартине: именно мама своей «вечерней сказкой» превращает свою дочь в оборотня, рассказывая историю о ее «волчьем» происхождении.

Во-вторых, идея лживости и обмана в этой «вечерней сказке» и в других ситуациях всей истории тоже свидетельствует о ситуации оборотности в фильме. «"Оборотность" иногда осмысливается как противопоставление истинного ложному; в мотивах колдовского «оборачивания» зрения и речи, распространенных в фольклоре и народных поверьях, подвергнутый этой процедуре видит и говорит нечто не соответствующее действительности. Оборотничество часто понимается как сокрытие подлинной сути под ложной формой»²³. Можно предположить, что ложь, исходящая от матери и бабушки, оборачивает самосознание героини, превращает ее в оборотня, являющегося уже самим носителем признака лжи. Сначала только мама и бабушка говорят неправду: что мать идет в туалет, а не уезжает тайно от дочери, что девочку нашли в лесу, всю покрытую шерстью и т. п. Затем после рассказа матери о ее происхождении и после сна, в котором девочка встречается со своим праобразом – волчатами, героиня, начиная себя идентифицировать с маленьким волком, сразу же учится и обманывать, причем даже саму себя. На кладбище она разговаривает с могилой мальчика, выдумывая, что он является ее другом. «Я рассказывала, рассказывала ему. Рассказывала про свое придуманное счастье, про свое волшебное детство. Рассказывала про все, все, все, чего не было в моей жизни. И он верил во все это. И мне не было стыдно». Она бросает собственноручно убитого ежика под колеса поезда и кричит, что именно поезд убил ее ежика.

В-третьих, ситуацию оборотничества маркирует наличие «волшебного» талисмана. Для осуществления своего оборачивания нужно владеть специальным талисманом или осуществить магическое действие в виде слов или движений. «Оборотничество – врожденное или благоприобре-

тенное (путем овладения соответствующей магической формулой, талисманом или каким-либо другим чудесным средством) свойство человека»²⁴. Таким магическим талисманом в фильме оказывается игрушка волчок, омоним по отношению к звериной самоидентификации героини.

Итак, звериная самоидентификация девочки максимально репрезентируется в «Волчке» в кульминационной сцене рассказа матери о ее происхождении и затем сна. Героиня на словах не соглашается со своим «волчьим» происхождением, но после этой сцены окончательно начинает вести себя как волк-оборотень. Причем из-за неверия в свою волчью сущность она не может окончательно разделить свое сознание на звериное и человечье и является, таким образом, недооборотнем. «Недооборотень – понятие мифологии, означающее существо, которое либо само произвольно прервало цикл оборотничества, не дав возможности совершить полный переход от одного тела к другому, либо ему насильственно кто-то другой по умыслу или по неведению помешал это сделать. <...> Признаком, по которому можно определить недооборотня, – отсутствие у него, по вполне понятным физиологическим причинам, чувства юмора. Чтобы наиболее эффективно защититься от тлетворного влияния недооборотня, необходимо рассмешить его (хотя сделать это крайне трудно по вышеуказанной причине)»²⁵. У девочки в фильме «Волчок» совершенно нет чувства юмора. Она никогда не смеется, обычно только скалитесь, как волк. Бабушка ведет ее кататься на каруселях и есть мороженое, мама несколько раз дарит подарки (игрушку волчка, сгущенку с гематогеном, ежика), но никак не может вызвать улыбку волчка-недооборотня. Смеется и хохочет в фильме одна мама, но она не может рассмешить свою дочь и потому в конце концов называет ее скучной и беспонтовой. Не случайно даже вся история кинокартины заканчивается именно хохотом матери. Смех, хохот матери как витальное, жизненное начало оказывается важным инструментом защиты человека от оборотня, даже борьбы с ним, ведь оборотень – это Другой, чужой, пришедший из потустороннего мира, часто мира мертвых. «В Мексике и у индейцев племен Северной Америки волк был символом танца и ассоциировался, как и собака, с духами и сопровождением душ в загробной жизни»²⁶. И именно карнавальный жизнерадостный смех способен сохранить жизнь при встрече с волком-оборотнем как посланцем из царства мертвых.

Почему же именно волк, а не какое-либо другое животное, является оборотническим отождествлением сущности главной героини фильма?

«Хищнические наклонности волка, с одной стороны, и его отвага, ум, быстрота и неутомимость, с другой стороны, повлияли на символическое значение этого животного. Символизм волка имеет ярко выраженный двойственный характер»²⁷. Звериная самоидентификация иллюстрирует не только те качества, которыми обладает человек и потому опознает то или иное животное, носящее эти качества, как свое, родное. Идентификационный животный образ – это еще и мечта человека, это те качества, которыми страстно хочется обладать для восполнения своего комплекса неполноценности.

С одной стороны, традиционно волк – это носитель злобы, глупости, жадности. Героиню фильма «Волчок» трудно назвать доброй, часто в порывах своей агрессивности она становится крайне злобной: участвует в драке с любовником матери, бьет свою бабушку, душит маленького ежика, а затем подбрасывает мертвое тельце под поезд и «в отместку» забра-

сывает камнями проезжающие вагоны, разоряет могилу мальчика, на которого начинает переносить свою любовь к матери. «Девочка, которую в фильме чрезвычайно сильно играет Полина Плучек, лишена какой бы то ни было сентиментальной окраски: в ней нет ни капли «сладости», она угрюма и деспотична в своей любви. <...> Девочка не умеет выразить свою любовь иначе, чем через агрессию по отношению к другим, отнимающим у нее – как ей кажется – материнскую любовь. Выросшая в орбите матери, она не знает другого языка самовыражения, кроме языка насилия»²⁸. В словаре В. И. Даля мы находим такое определение: «Волк – человек угрюмый, нелюдимый», тогда как «волчий билет» означает полугодовую отсрочку, выдаваемую приговоренным к ссылке преступникам, от которых общество отрекается»²⁹. В фильме девочка с волчьим взглядом, часто отмечаемом кинокритиками, так же нелюдима, как и традиционный «волчий» архетип: с людьми разговаривает мало, хотя от ее имени ведется все повествование. Даже с мамой, которую она так страстно любит, она почти не разговаривает. И даже под конец истории отмечает: «Я курила и пыталась вспомнить, о чем мы с ней говорили? И не могла вспомнить ничего. Мы не говорили с ней никогда. Все наши разговоры были пустыми, ничемными. Или мы просто молчали. Я хотела ей сказать много, но не могла. Почему-то». Речь героини, оформленная в виде одних и тех же повторяющихся конструкций, обилие слов-паразитов при скудости общего словарного запаса, полное отсутствие причинно-следственных умозаключений свидетельствуют о достаточной степени глупости, недоразвитости. Девочка не хочет ни с кем делить внимание своей матери, в чем проявляется ее жадность. Волк – это еще и воплощенное упрямство из-за физиологических особенностей его шеи. «Одной из самых популярных небылиц, относящихся к волку, было поверье, что шея волка не имеет суставов, и он не может ее поворачивать. Для авторов средневековых бестиарий, с этих позиций, волк обозначал упрямых людей, непреклонных в своем грехе»³⁰. Наверное, именно упрямство является главным качеством девочки, никогда не идущей на компромиссы и не отступающей от своих желаний. Еще волк – это посланец с «того света». Девочка уже умерла, поэтому она в истории предстает в образе волчка, первой ассоциацией с которым будет фраза из песни «Придет серенький волчок». Он придет из другого мира. В статье Галины Кабановой «Придет серенький волчок» образ волчка, которым пугают детей и которому грозятся их отдать, объясняется через идею рождения и смерти человека. Он поставщик детей при их рождении (наряду с самым популярным аистом и некоторыми другими зооморфными персонажами) и одна из форм визуализации смерти. «Угрозой «отдать» посреднику вписывается в общую концепцию человеческой жизни: земная жизнь представляет собой лишь краткое пребывание на земле, возможное благодаря вмешательству посредников, а смерть есть возвращение на родину»³¹. Волчок в фильме – символ того, что перед нами не живая девочка, а пришелец с «того света». Кроме того, мать рассказывает, что нашла своего ребенка-волчка именно на кладбище. Кто еще может обитать на кладбище, как не покойник, мертвец?

С другой стороны, важно заметить, что героиня – не волк, а волчок или волчонок, то есть ребенок волка или волчицы. Она может идентифицировать себя с волчьим образом, отталкиваясь от качеств своей матери. Так как волк и волчица являются еще и носителями коварства, разврата и похотливости, девочка осознает себя именно волчьим ребенком, ведь мать

поступает с ней весьма коварно, постоянно бросая и сбегая к многочисленным любовникам. «Бестиаристы Средневековья заметили, что слово «волк» означает «насильник», и по этой причине употребляли этот термин для обозначения проститутток»³². Мать девочки в «Волчке» – гуляка и, в сущности, именно проститутка, как настоящая волчица в представлениях Средневековья. Но волчица со времен античности – это еще и воплощение образа матери, идеального материнства. Волчица, выкормившая Ромула и Рема – легендарных основателей Рима, репрезентировала как раз образ идеальной и верной матери. В романе «Плаха» Ч. Айтматова именно самоотверженная и преданная своему волчьему роду волчица Акбара как воплощение Материнства, Мудрости Матери-Природы противостоит человеку-хищнику, врывающемуся в Природу-храм и истребляющему самого себя³³. И в этой идее открывается главное желание героини фильма: ассоциируя себя с ребенком-волчком, она репрезентирует свои мечты об идеальной матери-волчице, верной своему роду, мудрой и любящей.

Таким образом, оказывается, что образ матери полностью объясняет девочку, ведь вся история дана в восприятии дочери и никакой отдельной точки зрения мамы здесь нет. Они составляют единое целое. Мать, как ее видит девочка, – это те качества, которыми дочь не обладает, это тот мир, который она не знает и не чувствует, но, вероятно, хотела бы все это познать. Единство с матерью – как единство тела и души в человеке. «Сама дочь по контрасту с матерью практически бестелесна. <...> Ее собственная телесная жизнь полностью вытеснена из поля зрения драматурга. Дочь – это воплощенная любовь к матери»³⁴. «Мать и дочь образуют как бы двоящийся образ, основанный на жесткой логике бинарных оппозиций: телесное – духовное; сексуальность – любовь; карнавальное – трагическое; циничное, грубое – нежное, детское»³⁵. Только насилие и агрессия объединяют дочь и мать. Тело девочки, которое мы видим на экране – лишь фикция. Она никогда не моется, не чистит зубы, не раздевается, когда ложится спать. Когда мать спрашивает повзрослевшую дочь о сексе, она ничего не может ответить, не зная ничего об этом. И мыть грязные ноги заставляет ее именно мама, а у самой дочери не возникает подобной потребности. В финальной сцене своей смерти девочка просто исчезает, оказываясь бестелесным призраком. Мы не видим мертвого тела на дороге. Тело есть только у мамы с ее предельно земным сознанием, жаждущим удовлетворения исключительно своих физиологических потребностей. И девочка-волчок воспринимает мать-волчицу со всем ассоциативным веером как недостающую часть самой себя.

Своей неразделенностью и взаимообъясняемостью образов волчка и волчицы весь фильм уподобляется одному большому сну. Марк Липовецкий писал об атмосфере фильма, что его – «при всей точности деталей – язык не повернется назвать натуралистическим: он скорее мистичен, мучительно сюрреален, как неотвязно повторяющийся сон»³⁶. Во сне, как было сказано выше, нет разделения субъекта и объекта, нет рода и лица и нет настоящего и прошлого. Поэтому мы слышим голос матери, а повествование ведется от лица девочки. В конце истории мы знаем, что эта девочка уже умерла, но после смерти, не считаясь ни с какими хронологическими правилами логики, она рассказывает свою историю, как еще не умершая. Жизнь как сон без разделения и границ (субъектно-объектных и временных) – это классический вариант психоза, когда образ Другого яв-

ляется органичной и неразрывной частью самого себя и когда невозможно состояние рефлексии над собой (поэтому девочка никогда не обдумывает свое поведение, ситуацию, а действует в соответствии со своими инстинктами и эмоциями). И идеальным воплощением ситуации психоза сознания оказывается образ волка, вероятно, из-за распространенного представления о том, что именно вервольф, приобретая по ночам звериное тело, может, как под гипнозом, совершать злодеяния, а наутро в человеческом облике совершенно не отдает себе отчета в содеянном.

5. Выводы

Итак, в фильмах «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» (2009 г.), «Медвежий поцелуй» (2002 г.) и «Волчок» (2009 г.) мы наблюдаем три варианта звериной самоидентификации главных героев.

В первом случае герой полностью сохраняет свое «человеческое» сознание, мечтая стать животным для обретения психологических или физических способностей. Реализация компенсации недостающих возможностей – это кот (невротическое оборотничество).

Во втором случае звериная сущность в конце концов берет верх над человеческим сознанием, но эта двойственность своей самоидентификации героем явно ощущается, и все время в нем происходит внутренняя борьба за окончательный выбор. Интроекция другого внутри себя – это медведь (пограничное оборотничество между невротическим и психотическим).

В третьем случае можно констатировать полное неосознание своей звериной самоидентификации героем, который ведет себя, двигается, говорит и мыслит, как зверь. Репрезентация психоза – это волк (психотическое оборотничество).

Данные фильмы удачно репрезентируют классификацию, описанную в книге Нэнси Маквильямс «Психоаналитическая диагностика», где автор вводит систему трех структур личности: невротическая, психотическая и пограничная (с элементами как психоза, так и невроза)³⁷. Случай с медведем (если анализировать его по Нэнси Маквильямс) начинается в рамках невроза, но когда медведь полностью теряет человеческое начало, следует уже говорить о перерождении невроза в психоз и шизофрению. Тогда «медвежий» ситуацию можно назвать «пограничным оборотничеством», между невротическим (как с котом) и психотическим (как с волком). И это «пограничное оборотничество» совпадает в идее своей пограничности еще и с тем, что медведь, как было отмечено выше, в анализируемом фильме возникает в пограничных для девочки ситуациях (социальных и нравственных).

Образы кота, медведя и волка являются архетипичными для сознания русских людей. Архетипы, с точки зрения аналитической психологии, проявляются в сновидениях, грезах, видениях. Кинематограф сам по себе один из вариантов воплощения сновидений и желаний. Кроме того, во всех трех описанных выше фильмах есть и технические средства, маркирующие переход от общего кинонарратива к наррации видений, грез, сновидений и желаний, когда открывается зооморфный тип сознания киногероев. В картине «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» это анимационные вставки в игровой фильм, в «Волч-

ке» – компьютерные спецэффекты стирания границ и расширения пространства, когда главная героиня видит во сне, как стена комнаты растворяется и открывает путь в лес, и девочка, таким образом, проходит сквозь стену. В «Медвежьем поцелуе» это работа двух параллельных камер, намеренно смешивающих в одном эпизоде две точки зрения: взгляд то с точки зрения Лолы, ее видений (когда медведь превращается в юношу), то с точки зрения окружающих людей (когда медведь остается самим собой).

Будь звериния самоидентификация современных российских киногероев осознанной (невротической) или неосознанной (психотической), приобретающей тот или иной наиболее подходящий ситуации архетипический облик (кот, медведь или волк), она оперирует, прежде всего, именно зооморфными символами. Основой уподобления или отождествления человека в поисках себя выступает весь окружающий мир: как природные стихии и явления, так и растения и животные. Но оказывается, что в первую очередь именно «животное ближе человеку по формам бытия и телесности»³⁸. И животное является телесным способом мышления человека.

¹ Оксфордский толковый словарь по психологии / Под ред. А. Ребера. – 2002 г. [Электронный ресурс] <http://vocabulary.ru/dictionary/487/word/samoidentifikacija>

² Шапинская Е. Н. Образ Другого в текстах культуры. – М.: КРАСАНД, 2012. – С. 36.

³ Автор выражает благодарность студентке Восточно-Европейского института психоанализа Веронике Беркутовой за обсуждение исследуемой проблематики и за ценные советы.

⁴ См. об этом подробнее: Адлер А. Комплекс неполноценности. – СПб.: Астер-Х, 2011. – 168 с.

⁵ См. об этом: Юнг К. Г. Человек и его символы. – М.: Серебряные нити, 2012. – 352 с.; Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

⁶ Фрейд З. Толкование сновидений. – Харьков-Белгород: Издательство «Клуб семейного досуга», 2012. – 512 с.

⁷ Андрей Хржановский – современный российский режиссер, недавно начавший снимать игровые художественные фильмы после большого опыта работы в анимации. Этим объясняется особенность его киноязыка – соединение разных техник (мультипликационной, игровой и документальной) в одном произведении. Подобная техника – мультипликационные вставки в ткань художественного фильма – дает режиссеру возможность анимационно показать зооморфные фантазии персонажей фильма, противопоставить мир животных и людей разными изобразительными средствами.

⁸ Орел В. Е. Культура, символы и животный мир. – Харьков: Гуманитарный Центр, 2008. – С. 139.

⁹ Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. – М.: Индрик, 1997. – С. 121.

¹⁰ Злыднева Н. Инсектный код русской культуры XX века // Абсурд и вокруг [сб. ст.] / Отв. ред. О. Буренина. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 242.

¹¹ Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С. А. Кузнецова. –

СПб.: Норинт, 2008. – С. 40.

¹² Эпштейн М. Н. Мир животных и самопознание человека (по мотивам русской поэзии XIX–XX вв.) // Художественное творчество: вопросы комплексно изучения [сб. ст.]. – Л., Наука, 1986. – С. 126.

¹³ Бродский И. Стихотворения. Эссе. – Екатеринбург: У-Фактория, 2001. – С. 68.

¹⁴ Dave Kehr. When Movies Mattered: Reviews from a Transformative Decade. – University of Chicago Press, 2011. – Pages 174-175.

¹⁵ Рябов О. В., Константинова М. А. «Русский медведь» как символический пограничник // Труды Карельского научного центра Российской академии наук. – 2011, № 6. – С. 114-123.

¹⁶ Брашинский М. Медвежий поцелуй [Рецензия на фильм] [Электронный ресурс] <http://www.afisha.ru/movie/170668/review/146924/>

¹⁷ Мозоль Е. В. Сравнительный анализ культов волка и медведя в древнерусской языческой традиции // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008, № 63-1. – С. 212.

¹⁸ Орел В. Е. Культура, символы и животный мир. – Харьков: Гуманитарный Центр, 2008. – С. 177.

¹⁹ Мозоль Е. В. Сравнительный анализ культов волка и медведя в древнерусской языческой традиции // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008, № 63-1. – С. 212.

²⁰ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб., 2000. – С. 257.

²¹ Мифы народов мира / Под ред. С. А. Токарева. Энциклопедия. Том 2. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – С. 235.

²² Власова М. Новая АБЕВЕГА русских суеверий. Иллюстрированный словарь. – СПб.: Северо-Запад, 1995. – С. 106.

²³ Мифы народов мира / Под ред. С. А. Токарева. Энциклопедия. Том 2. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – С. 235.

²⁴ Там же.

²⁵ Романенко Ю. М. Недооборотень // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. – СПб.: Алетейя, 2003. – С. 255.

²⁶ Орел В. Е. Культура, символы и животный мир. – Харьков: Гуманитарный Центр, 2008. – С. 93.

²⁷ Там же.

²⁸ Липовецкий М., Боймерс Б. Перфомансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 280.

²⁹ Даль В. И. Большой иллюстрированный словарь русского языка: современное написание. – М.: Астрель: АСТ: Транзиткнига, 2006. – С. 40.

³⁰ Орел В. Е. Культура, символы и животный мир. – Харьков: Гуманитарный Центр, 2008. – С. 97.

³¹ Кабакова Г. «Придет серенький волчок...»: о формулах устрашения детей / Семiotics страха. Сборник статей / Сост. Н. Букс и Ф. Конг. – М.: Русский институт: Издательство «Европа», 2005. – С. 366.

³² Орел В. Е. Культура, символы и животный мир. – Харьков: Гуманитарный

Центр, 2008. – С. 95.

³³ См. об этом: Хазанкович Ю. Г. Архетип «волка» в фольклоре и литературе // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2009. Т. 72. № 4. – С. 177-182.

³⁴ Липовецкий М., Боймерс Б. Перфомансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 280.

³⁵ Указ. соч. С. 283.

³⁶ Указ. соч. С. 282.

³⁷ Мак-Вильямс Н. Психодинамическая диагностика: Понимание структуры личности в клиническом процессе. – М.: Независимая фирма “Класс”, 2007. – 480 с.

³⁸ Тульчинский Г. Л. Нечеловеческое // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. – СПб.: Алетейя, 2003. – С. 259.

Зверь в «Иконологии» Чезаре Рипы

История наделения зверя смыслами, которую мы пытались вкратце проследить в статье предшествующего сборника¹, — через создание каталога звериных свойств в античной натуралистике, через последовательную семантизацию этих свойств в средневековой бестиарии, через комбинаторную игру этими свойствами в эмблематике, — далее приводит нас к «Иконологии» Чезаре Рипы. Мало что известно об этом эрудите и антикваре. Рипа (даты жизни: около 1560, Перуджа — вероятно, до 1625) находился на службе у кардинала Сальвиати; жил в Сиене и Риме, где в 1593 году и вышла прославившая его книга — сначала без иллюстраций, и лишь во втором издании (1603) с гравюрами, выполненными, по всей вероятности, на основе работ римского художника Кавалера д'Арпино (Джузеппе Чезари). Далее последовали многочисленные переиздания с дополнениями (которые производились и после смерти Рипы); книга обрела общеевропейскую известность.

Французский искусствовед Эмиль Маль советовал брать труд Рипы в итальянское путешествие, поскольку «с “Иконологией” в руке можно разгадать большую часть аллегорий, украшающих дворцы и церкви Рима». Но книга Рипы — не просто ключ к отдельным аллегориям, но опыт построения целой системы визуального языка, позволяющего изобразить, «сделать видимыми» практически любые понятия — и отвлеченные (как, например, любовь, свобода, тщеславие, сомнение), и те более или менее конкретные, что лишены, однако, «естественных» визуальных эквивалентов (времена и месяцы года, стихии, провинции Италии, реки и т. п. Рипа объясняет даже, как изобразить таможеню!). «Иконология», построенная в виде алфавитного словаря таких понятий, заведомо неполного, в то же время подсказывает алгоритм для их дальнейшего умножения — этим, вероятно, и объясняется тот факт, что «словарь» легко пополнялся во все новых изданиях.

Создав такую книгу, Рипа гениально ответил на запрос времени. В чем, собственно, состоял этот запрос? В эту эпоху взаимодействие поэзии и живописи становится особенно интенсивным, причем не только на практическом, но и на теоретическом уровне. Поэтика трактует поэзию как другую живопись: «Стихи и слова — кисть и краски поэта, которыми он наносит тени и цвета на полотно своего изобретения (*la tavola della sua inventione*), чтобы создать столь удивительный портрет природы...» (Лодовико Дольче, 1550)²; поэзия — «говорящая картина, имеющая целью учить и улаждать (*A speaking Picture, with this end to teach and delight*)» (Филип Сидни, 1579-1580)³. Такой ход мысли, впрочем, не слишком оригинален: мы улавливаем здесь, конечно же, отголосок горацианского то-

поса «ut pictura poesis», который будет звучать в поэтике и на протяжении всего XVIII века.

Оригинальнее, пожалуй, встречное стремление изобразительного искусства освоить возможности словесного языка — прежде всего его способность говорить об отвлеченном. Изобразительное искусство должно облекать отвлеченные понятия в конкретные визуальные образы; и более того: отвлеченные понятия, «одетые» подобным образом, только тогда и становятся по-настоящему доступными для человеческого разума.

Такое представление — важное для понимания книги Рипы, хотя и изложенное спустя более 30 лет после выхода ее первого издания, — мы обнаруживаем в речи миланского учителя риторики и монаха ордена варнавитов Кристофоро Джарды (Giarda). На значение этой речи для истории искусства и в целом для европейской «философии символизма» указал Эрнст Гомбрих, опубликовавший фрагменты из нее⁴. Произнесенная по случаю открытия в Милане библиотеки варнавитского ордена, которую украшали аллегорические изображения Свободных Искусств, речь Джарды представляет собой хвалу подобным «символическим образам (icones symbolicae)», т. е. персонификациям наук, искусств, добродетелей и т. п.

До изобретения этих образов «науки и искусства пребывали в человеческих собраниях чужаками и как бы странниками (hospites, et quasi peregrinae). Никто не знал их в лицо (facie), и лишь немногие знали их по имени» — но имя их, «лишь только названное, тут же исчезало как тень. И никто, кроме эрудитов, не смог бы сохранить [в своей памяти] представление о них [т. е. о науках и искусствах]», если бы символические образы «не выражали их возвышеннейшую природу для зрения и не запечатлевали ее во всех душах...». Прочие способы изложения истины требуют острой способности понимания; «символические же образы сами спешат навстречу созерцающим (occurunt ipsae contemplantibus), сами входят в глаза смотрящим (oculis intuentium), через глаза проникают в душу, заявляют о своей сущности (declarant, quae nam sint) еще до того, как их подвергнут исследованию...». Тут же звучит и еще более смелое утверждение: наш «разум, в его угнетенном состоянии [т. е. в земной жизни, в темнице тела — А. М.], вообще не может постичь то, что не обладает подобием тела (nihil intelligi mente sic depressa, quod non habeat corporis similitudinem)». Иначе говоря: всё, что не облечено в «подобие телесности», т. е. не изображено в «символических образах», остается умонепостижимым.

Одетые в визуальные образы, «добродетели и науки» не только легче познаются, но и должны вызывать любовь к себе: «Если они, как и другие вещи, были бы распознаны глазами, то вызвали бы такую удивительную любовь во всех сердцах, что все люди, презрев сладострастие, властолюбие, жажду богатства, собрались бы вместе, чтобы практиковаться в них [т. е. в добродетелях и науках]»⁵.

Рипа, собственно, и показывает, как понятия можно одевать в образы. Его объяснение своего замысла (изложенное в предисловии к «Nova Iconologia» — расширенному изданию 1618 г., вышедшему в Падуе) менее философично, чем речь Джарды, ориентировано скорее на риторическую традицию. Есть те образы, говорит он, которыми пользуются риторы, и те, которыми пользуются поэты; образы первого рода «посредством слова движут волю [слушающего]», вторые «убеждают (persuade)

посредством зрения». Если риторике присущи словесные метафоры, связанные с человеком, то художеству присущи «метафоры вещей, которые существуют вне человека (*le metafore delle cose, che stanno fuori dell' huomo*)»⁶.

Здесь особенно важно упоминание «метафор вещей». Метафора в классической риторике понималась как перенос (*translatio*) слова в несобственное, «чужое» значение. Исходя из древней риторической дихотомии «слово — вещь», Рипа предполагает, что если существуют «перенесенные слова», то должны быть и «перенесенные вещи» — т. е. вещи, наделенные «несобственным» значением. В этом пункте он опирается на солидную традицию средневекового учения о «значении вещей»⁷. Основоположник этого учения, Августин, трактует «вещи», именованные в Библии, как перенесенные знаки (*signa translata*): эти знаки возникают, «когда сами вещи, которые мы называем их собственным именем, используются для обозначения какой-либо иной вещи (*ad aliud aliquid significandum usurpantur*)»; например, когда вол в понимании апостола («не заграждай рта у вола молотящего» — 1 Кор. 9:9) обозначает человека⁸.

Итак, понятия можно перевести на визуальный язык посредством «метафор вещей» — т. е. сдвинув вещь, перенеся ее из собственного значения (но каким собственным значением обладают лев, крокодил или кефаль? Видимо, в качестве такого понимается их «естество», природная сущность) в чужое, несобственное. Это новое значение вещи-метафоры должно, однако, определяться некими свойствами данной вещи — далекими от того, чтобы быть явными и очевидными для всех.

Вот почему иконология Рипы — некий набор шифров, доступных лишь тем, кто знает из ученых трудов о собственных свойствах вещей. Приведем пример такого шифра — схему, по которой Рипа предлагает изображать пост (в смысле голодания — *digiuno*).

Визуальным эквивалентом идеи поста должен стать мужчина с завязанным ртом, «бледный и исхудавший», который стоит на крокодиле, в правой руке держит картуш с надписью «*Paucos vescor*» (Питаюсь немногим) и кефаль, а в левой — заяц с открытыми глазами.

В этой композиции на интуитивном уровне понятны: завязанный рот постящегося; попираемый (что на визуальном языке означает — отрицаемый и уничтожаемый) крокодил (и в самом деле, как поясняет Рипа, хищный прожорливый крокодил «во всем противоположен посту»). Возможно, понятен и заяц: ведь широко известна его повадка спать с открытыми глазами, символизирующая бдение и бдитель-



ность (*vigilanza*), которые с постом тесно связаны. Открытые глаза зайца обозначают «очи души», «очищенные для созерцания божественных вещей».

Но что означает кефаль? Тут уже не обойтись (во всяком случае, мне) без «естественнонаучных» знаний — или без комментария Рипы, который поясняет: «природа» этой рыбы такова, что она «более питается собственным соком (*humore*), чем другой пищей» (Р. 497-499).

Разглядывая фигуру Поста, отметим еще два обстоятельства, которые касаются не только этой фигуры, но и метода Рипы в целом. Во-первых, Рипа строит свой визуальный эквивалент понятия по схеме «человеческая фигура с атрибутами». Так построены почти все композиции Рипы — таков избранный им визуальный синтаксис: к фигуре разными визуальными способами присоединяются атрибуты — по сути, знаки, выражающие ту или иную «сему», из которых в целом и состоит «смысл» понятия. Во-вторых (и это уже напрямую касается нашей темы), в число атрибутов входят звери, причем в весьма немалом количестве.

И здесь мы подходим к определению того места, которое «Иконология» Рипы занимает в истории европейского семантического бестиария. И средневековый бестиарий, и эмблема обыгрывали отдельные свойства («природы», как говорили средневековые авторы) зверя. У одного и того же зверя — много свойств-«природ», не только разных, но и порой противоречивых: лев мог обладать и храбростью, и трусостью. Цельного характера, «этоса» зверя не знает ни средневековый бестиарий, ни ренессансная эмблема.

У Рипы в целом то же самое: зверь входит в смысловую конструкцию каким-то одним определенным свойством (почерпнутым Рипой порой из античных натуралистов и иных древних авторов, порой — из ренессансной эмблематики). Любопытная новация проявляется на визуальном уровне: зверь утрачивает визуальную самостоятельность, которой он обладал и в бестиарии, и на эмблеме; теперь он всегда — при человеческой фигуре; сопровождает ее, присутствует ей.

Эта общая схема, согласно которой зверь — лишь атрибут при фигуре, могла бы производить впечатление унылого однообразия; однако Рипа (а вернее, неизвестный автор гравюр, опиравшийся на работы Джузеппе Чезари) применяет ее с исключительной изобретательностью, постоянно варьируя позицию зверя.

Животное может занимать в изображении самые разные, порой неожиданные места. Визуальный синтаксис, в глубине которого лежит единая образная схема, «на поверхности» оказывается весьма гибким. Чаще всего зверь помещается у ног фигуры или у нее в руках. Иногда фигура держит зверя на коленях, причем эта конфигурация может «остраняться» нарушением естественных пропорций, которые в реальности не позволили бы держать подобным образом данное животное. Так, Способность к суждению (*Discretione*) держит на коленях верблюда (см. илл. на следующей странице).

Такой атрибут Способности к суждению (какое отношение к этой способности имеет верблюд?) приведет в замешательство тех, кто не читал Плиния Старшего и не знает, что верблюды «хорошо знают меру своих сил: не идут дальше привычного и не берут тяжести больше обыкновенно»⁹. Верблюд верно судит о своих способностях.

Другой прием визуального размещения зверя в конструкции: реаль-



ное животное замещается артефактом, его изображающим. Оно становится украшением, частью одежды или навершием головного убора. Фигура, обозначающая мятеж, восстание (*Rebellione* — см. илл. ниже), несет на шляпе кошку (нам остается догадываться, живая это кошка или ее изображение: впрочем, релевантен ли такой вопрос применительно к аллегории?).

В другом месте «Иконологии» кошка выступает атрибутом Свободы (*Libertà*), сидя у ее ног. Комментарий Рипы гласит: «Кот весьма любит свободу, и потому древние аланы, бургундцы и свевы ... носили ее изображение на своих знаменах, показывая, что подобно тому как это животное не выносит принуждения,

так и они совсем не терпят рабства» (Р. 253).

Так, с Рипы и современных ему эмблематистов, вероятно, и начинается в европейской культуре большая тема кошки, которая «любит гулять сама по себе». Античная натуралистика, похоже, кошкой не интересовалась; в средневековой же словесности кошка символизирует идею природы, которую нельзя изменить никаким обучением. В притче, рассказанной в латинском тексте «Диалог Соломона и Маркульфа (*Salomoni et Marculphi dialogus*)» (не позднее X в.), кошка,

приученная держать свечу во время ужинов Соломона, бросает ее, как только видит бегущую мышь. История, показывающая, что «природа сильнее воспитания», отразилась во множестве средневековых текстов на народных языках¹⁰.

Теперь же, в конце XVI в., неспособность кошки к «воспитанию» трактуется как проявление свободолюбия, не лишенное политической окраски. Приведем, в качестве параллели к «иконам» Рипы, эмблему его современника, нюрнбергского гуманиста и врача Иоахима Камерария.



На *pictura* изображена кошка, которая выпрыгивает из отворенной двери; *inscriptio* гласит: «*Arbitrii mihi jura mei* (Законы мне — мои желания)», а в *subscriptio* читаем:

*Invicta letum pro libertate pacisci,
Gentis erat quondam gloria Teutonicae.*
(Умереть ради непобеденной свободы — когда-то в этом была слава тевтонского народа).

В комментарии Камерарий поясняет: «Врожденное свойство этого животного — сильнейшее желание свободы и, от того, крайнее нетерпение в темнице (*carceris impatientissimum*). Поэтому германское племя свевов, превыше всего ставившее свободу и бесстрашно за нее сражавшееся, в качестве военного знака (*insigne militare*) имело кошку (*felis*)»¹¹.

Из этого примера мы видим, что эмблематический (и иконологический — у Рипы) bestiарий развивает новые смыслы, которые в средневековом bestiарии отсутствовали. Стремление участвовать в умножении смыслов животных, давно толкованных и перетолкованных, ощутимо во многих местах «Иконологии». Возьмем, например, химеру — фантастическое животное, соединяющее части льва, козы и змеи/дракона. Средневековье понимает ее аллегорически — например, Доминик Гундисалин (ок. 1150) видит в ней знак трех возрастов человека: «ибо первый, юность, бешен как лев (*ferox ut leo*); средний, зрелость, приятен как коза (*iocundissima ut capra*), ибо она обладает наиострейшим зрением; третий, старость, — согбенный под ударами дракон (*casibus inflexis est draco*)»¹².

У Рипы тоже аллегорическое понимание — но совсем иное: химера сидит «у ног» Риторика. Ее части (собственно, три зверя, ее составляющие) теперь обозначают «три части» этой науки, а именно — три рода речей: судебную речь обозначает лев, «по причине страха, который он вызывает у преступников»; эпидейктическую (*dimonstrativa* — *genus demonstrativum*, «показательный») — коза, «поскольку в этом роде речь обычно блуждает весьма сладострастно (*suole andare lascivamente vagando*)»; совещательную — дракон, «по причине разнообразия аргумен-





тов и длинных круговращений и запутываний (*avvolgimenti*), в которых и состоит наука убеждать» (дракон явно представился Рипе неким змеем, клубящимся своими извилинами) (Р. 381-382).

Вернемся, однако, к визуальным конструкциям Рипы. К визуальному типу «зверь на голове» он применяет тот же прием остроящего искажения пропорций, который мы наблюдали выше, в случае с верблюдом, сидящем на коленях у Способности к суждению. На этот раз голова человеческой фигуры оказывается увенчана причудливым убором — в виде головы слона.

Перед нами — визуальный шифр, посредством которого Рипа предлагает изображать Целомудренную Стыдливость (*Vergogna Honesta*): женская фигура в указанном головном уборе еще и держит на руке сокола. Сокол и слон в смысловом плане здесь синонимичны: слон никогда не совокупляется на виду¹³; «сокол настолько благороден сердцем (*tanto nobile di cuore*), что стыдится питаться трупами и страдает от голода» (Р. 462).

Отметим еще, что в визуальном построении этой «иконы» Рипа (или работавший с ним художник) стремится уже к барочному эффекту удивляющего остроумия: вопреки нашему ожиданию увидеть человека на слоне, мы видим нечто обратное — слона на человеке...

Животное может входить в изображение не целиком, но деталью, порой трудно идентифицируемой. Таково изображение Обжорства (*Gola*), представленного в виде малоприятной женщины с уродливо длинной шеей (см. илл. выше).

Ничего звериного здесь вроде бы и нет. Однако из текста Рипы мы узнаём, что шея Обжорства — журавлиная: в честь некоего Филостена Эрициния (*Filostene Ericinio*), который был так привержен чревоугодию, что желал иметь журавлиную шею, дабы дольше наслаждаться прохождением через нее пищи (Р. 166-167).

Искусственность значения, его конвенциональность (зритель, чтобы понять смысл изображений у Рипы, должен соответствовать определен-

ным «условиям» — например, он должен знать звериные свойства античной натуралистики: помнить, что кефаль питается собственными гуморами, и т. п.) позволяет определить визуальные конструкты Рипы как аллегории. Показано одно, означается другое: вещь «сдвинута» из предметного мира в область моральных и прочих смыслов.

Этот сдвиг порой порождает острый семантический диссонанс, удивляющий нас, а порой и шокирующий. Диссонанс возникает из контраста между «естественным» смыслом изображения и приписанным ему конвенциональным смыслом.

Приведем пример из Рипы. Зверя в данной конструкции нет, но эффект, создаваемый этой «иконой» (и диссонансом в ней естественного и конвенционального смыслов), столь силен, что я не могу удержаться от визуального цитирования.

Сцена, которую мы видим, более чем брутальна: некий мужчина занят убиением младенцев. Он берет их за ноги и с размаху бьет головой о камень. Двое младенцев уже лежат мертвые; третий должен через мгновение последовать за ними.

Можно ли представить себе изображение с более естественным негативным смыслом? Не вникая в текст, мы инстинктивно проникаемся отвращением к злодейскому убийце... Однако комментарий полностью переворачивает это естественное восприятие: мужчина символизирует Отвержение дурных помыслов (*Repulsa de pensieri cattivi*); младенцы обозначают сами эти помыслы (почему младенцы? — потому что дурные помыслы надо убивать в самом зародыше). Камень — Иисус Христос: «все мы должны разбивать наши мысли о дурных чувствах, пока они маленькие и не успели вырасти, ... о камень Христа...» (Р. 280-381).

В бестиарии Рипы также можно найти подобные (хотя и не столь шокирующие) контрасты естественного и конвенционального смыслов. Так, олицетворение Секретности (*Secretezza*) представлено женщиной с кольцом в устах и лягушкой, сидящей у ее ног.

С кольцом все понятно: оно запирает рот, не дает говорить. Но почему изображена лягушка, которая, с ее кваканьем, на «естественном» уровне соответствует скорее представлению о болтливости? Из комментария Рипы мы узнаём, что Плиний Старший описал в «Естественной истории» разновидность лягушки, совсем лишенной голоса, а Меценат избрал лягушку (видимо, именно эту) в качестве своего девиза (*impresa*), выражающего идею молчаливости (Р. 400-401).



Возможно, такая лягушка и существует (вопрос выходит за пределы данной статьи); но у меня нет сомнений, что Рипа в данном случае сознательно создает напряжение между естественным образом лягушки-болтуни и конвенциональным ее смыслом, противоположным этому образу.

Особая тема — комбинации зверей в пределах одного изображения. Иконология Рипы — такая же *ars combinatorica*, как и эмблематика, с которой она имеет много общего. Рипа питает склонность к соединению в одном изображении далеких друг от друга животных, создавая своего рода визуальные оксюмороны. Сходному занятию предавались и эмблематисты: напомним о льве с копытами вола на эмблеме Коваррубиаса Ороско, которую мы приводили в вышеупомянутой статье из предыдущего bestiарного сборника.

У Рипы Сладострастие (*Lussuria*) представлено в виде обнаженной красавицы, которая сидит на крокодиле, а в руке держит куропатку.

96



Куропатка и крокодил, казалось бы, имеют совсем мало общего; однако на смысловом уровне оба зверя связаны со сладострастием: «крокодил — знак (*segno*) сладострастия, потому что он весьма плодовит и рождает множество детенышей»; куропатка отличается такой «неумеренной похотью (*intemperanza di libidine*)», что самец, охваченный желанием, разбивает яйца, на которых сидит самка, дабы они не мешали им совокупляться (Р. 258-259). Как видим, комментарий превращает визуальное совмещение куропатки и крокодила в неоднозначную смысловую конструкцию: эти два зверя одновременно и синонимичны (как «знаки» сладострастия), и анти-

номичны (у крокодила сладострастие ведет к рождению детей, а у куропатки приступ похоти влечет уничтожение потомства — разбитые яйца!).

Еще одна и, пожалуй, еще более странная комбинация — олень и рыба-прилипало (*remora*) на «иконе», изображающей Мудрость (*Prudentia*). Мы видим здесь, как Рипа подхватывает и развивает излюбленный эмблематический мотив: мудрый должен все делать в нужное время, с нужной степенью и медлительности, и быстроты; т. е. «торопиться медленно», согласно любимой поговорке императора Августа Октавиана.

Как выразить этот оксюморон зрительно? Его визуальный эквивалент вводит в оборот Франческо Колонна в романе «Гипнеротомахия Полифила» (1499 г.). Герой романа созерцает некую плиту «с изысканной резьбой: круг, якорь, вокруг которого обвился дельфин» (мотив дельфина,

обвившегося вокруг якоря, Колонна, видимо, заимствует из римских монет и мозаик императорского времени). Дельфин — визуальный знак быстроты; якорь — медленности; их оксюморонное сочетание и означает то, о чем говорится в греческой подписи к изображению: «всегда спеши медленно»¹⁴.

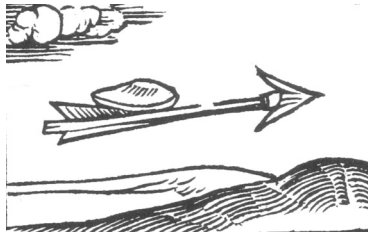
Создатель эмблематики, Андреа Альчиато, придумывает другое визуальное выражение того же парадокса: рыба-прилипало, обвившаяся вокруг стрелы. Стрела означает быстроту; рыба-прилипало (ремора) — медленность. Надо сказать, что ремора была весьма популярна в эту эпоху. Амбруаз Паре (в приложении к «Книге чудовищ»: *De temoga*¹⁵) приводит обширный набор сведений и анекдотов об этой рыбе: она способна останавливать корабли любой величины, невзирая на волны, попутный ветер, усилия людей, весла и канаты (Плиний говорит лишь о способности реморы замедлять ход кораблей¹⁶); в битве при Акции «эта рыба остановила капитанскую галеру, где находился Марк Антоний», что позволило Октавиану Августу перейти в быстрое наступление и разгромить флот Антония; та же рыбка, прилипнув к рулю, остановила однажды галеру императора Калигулы, и т. п.

Девиз к эмблеме Альчиато гласит: «*Maturandum*», что в данном случае переводится примерно так: «Следует действовать с надлежащей скоростью». В подписи говорится следующее:

*Maturare jubent prope et cunctarier omnes
Ne nimium praeeptis neu mora longa nimis.
Hoc tibi declaret connexum echneide telum
Haec tarda est, volitant spicula missa manu.*

(Они [т. е. стрела и ремора] всем людям велят быстро поспешать и медлить, чтобы и стремительность была не чрезмерна, и задержки не слишком длинны. Это показано тебе стрелой, с которой соединена рыба-прилипало: она [рыба] медлительна, а стрелы, посланные рукой, несутся [быстро])¹⁷.

С *ricitura* же вышла незадача. Аугсбургские художник и гравер (вероятно, Йорг Брой и Ханс Шойфелайн), похоже, не поняли, что от них требуется: просто не могли взять в толк, каким образом рыба может соединиться со стрелой. В итоге вместо рыбы в первом издании эмблем Альчиато получилось нечто несусветное:



Обратимся теперь к аллегории Мудрости у Рипы. Она тоже должна все делать в срок, соединяя неторопливость прилежности с надлежащей

быстротой; на визуальном языке это выражено заимствованным у Альчиато образом — рыбой-реморой, обвившейся вокруг стрелы.

И снова гравер не справился с задачей! Видимо, он не мог придумать, как изобразить рыбу, обвившуюся вокруг стрелы, и в итоге у него получилась скорее змея:



Но почему рядом, у ног Мудрости, лежит олень? А потому, что он синонимичен реморе со стрелой; он означает то же самое — сочетание быстроты и медленности: ведь «длинные ноги» побуждают его к бегу, а «тяжесть рогов его замедляет» (Р. 368). Так Рипа на визуальном уровне фактически использует риторическую фигуру синонимии.

Два уровня «Иконологии» — семиотический и собственно визуальный, сколь бы переплетены они ни были, все-таки по-разному должны быть оценены с точки зрения их места в bestiарной традиции. Семиотически Рипа наследует средневековой идее значащих свойств зверя, продолжает комбинаторные игры эмблематистов. Свойства получают новые, неожиданные значения (вспомним о трех зверях, означающих аристотелевские роды речей!), комбинации становятся все более смелыми и развернутыми; но качественно нового здесь, пожалуй, нет.

На визуальном же уровне Рипа не только создает новые сочетания зверей, но и предпринимает действительно нечто новое: лишает зверя самостоятельности, превращает его в атрибут человеческой (или человекоподобной) фигуры. Теперь рядом со зверем — всегда человек: зверь сидит у его ног, идет с ним рядом, сидит у него на коленях (даже верблюд!),

у него на руках, на голове (слон!) и т. п. Визуально зверь у Рипы не существует автономно: он связан с человеческой фигурой, замкнут в пределах ее влияния (через осязание, зрение). Впрочем, в этом визуальном антропоцентризме можно усмотреть и свидетельство смыслового сдвига: все значения, которыми Бог наделил зверей средневекового bestiaria, теперь как бы перенаправлены на человека, вне которого bestiarius теряет смысл.

¹ Махов А. Е. Свойства зверя: от античной «естественной истории» к ренессансной эмблематике // *Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве. Материалы конференции.* М.: Intrada, 2012. С. 84-96.

² Dolce L. Osservazioni nella volgar lingua. Цит. по: Weinberg B. A history of literary criticism in the Italian Renaissance. 2 vol. Chicago, 1961. Vol. 1. P. 127.

³ Sidney Ph. A Defence of Poetry / Sidney Ph. Selected poetry and prose / Ed. by D. Kalstone. N. Y.; Toronto, 1970. P. 138.

⁴ Gombrich E. Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art. Оpubл. в 1948. Цит. по изд.: Gombrich E. On the Renaissance. Vol. 2: Symbolic Images. Lnd.: Phaidon, 1985.

⁵ Цит. по: Gombrich. Cit. ed. P. 192-193.

⁶ Ripa C. Iconologia / Edizione pratica a cura di P. Buscaroli. Milano: TEA, 1992. P. VI. При цитировании этой книги далее в скобках указываются ее страницы.

⁷ См. об этом соответствующий раздел в нашей статье: Средневековая латинская поэтика // *Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения.* М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010.

⁸ Augustinus. De doctrina Christiana. II:9 // *Patrologia Latina.* Vol. 34. Col. 42.

⁹ «Естественная история». VIII:xxvi:68.

¹⁰ См.: Bobis L. Chasser le naturel... L'utilisation exemplaire du chat dans la littérature médiévale // *L'animal exemplaire au Moyen Âge* / Ed. J. Berlioz, M. A. Polo de Beaulieu. Presses universitaires de Rennes, 1999.

¹¹ Camerarius J. Emblemata ex animalibus quadrupedibus. [Norimberg], 1595. N 78.

¹² Dominicus Gundissalinus. De divisione philosophiae / Hrsg. L. Baur // *Beitrag zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters.* Band 4 (Heft 2-3). Munster, 1903. P. 54-55.

¹³ Об этом сказано у Плиния: «Естественная история». VIII:v:13.

¹⁴ Colonna F. Hupnerotomachia Poliphili / A cura di M. Argani e M. Gabriele. Milano: Adelphi, 2006. Vol. 1-2. Vol. 1 (факсимильное воспроизведение первого издания). P. 69.

¹⁵ Paré A. Livre des monstres // Paré A. Oeuvres complètes. P., 1841. P. 780-781.

¹⁶ «Естественная история». IX:xxv:79.

¹⁷ Alciatus A. Emblematum liber. [Augsburg], 1531. (С 6 б)

Какого зверя больше водится в произведениях Шекспира?

Существует ли связь между предпочтениями в назывании зверей в тексте произведения и авторской индивидуальностью, этот текст породившей? Упоминание животных в принципе диктуется стилем эпохи или главную роль в этом узусе играет авторская интенция? В наше время ответить на эти вопросы стало проще: с помощью компьютера можно обработать большие объемы текстов. Но компьютер сложно научить различать омонимичные формы. Поэтому для чистоты эксперимента мы исключили из наших подсчетов слова *fly, ass, bear, ray, rail, cricket* и ряд других. Из **328** названий животных в Первое Фолио, куда входят 36 пьес Шекспира, мы нашли **127** входящих (после названия указана абсолютная частотность, в скобках — число пьес, в которых это животное упомянуто, а в последнем столбце — информация об отношении числа упоминаний к общему числу слов). Приводим начало списка:

1	horse	305	(35)	0.000377
2	dog	202	(34)	0.000250
3	lion	135	(31)	0.000167
4	bird	77	(27)	0.000095
5	worm	60	(28)	0.000074
6	sheep	59	(21)	0.000073
7	fish	49	(20)	0.000060
8	crow	48	(23)	0.000059
9	lamb	48	(24)	0.000059
10	cat	46	(19)	0.000056

Первые две позиции остались за домашними животными, которые, как это ни парадоксально, в картине мира средневекового человека не столько относятся к собственно представителям бестиария, сколько делят функции и статус с домашней утварью или (как лошадь) приближаются к человеку, выступая почти одушевлённым живыми существами. А вот лев (с большим отрывом от четвертого-десятого места) действительно лидирует как — без скидок и оговорок — **самый шекспировский зверь** (конечно, нужно помнить об удалении из этого списка медведя, важного и поэтически, и геральдически). Лев присутствует в абсолютном большинстве пьес Шекспира и обычно его появление в тексте не мотивировано сюжетно, то есть лев — это именно особенность стиля. Осталось выяснить, индивидуального или определяемого чем-то большим, чем личность.

Иными словами, осталось проследить, насколько эта тенденция устойчива для разных авторов, жанров и эпох.

Фоном для сравнения служили 150 произведений разных жанров, объёмов, авторства и времени написания от современников Шекспира (К. Марло, Б. Джонсон, Ф. Бэкон и пр.) до Г. Уэллса и книг по бактериологии. Начнем с одного из давних претендентов на звание Шекспира: Фрэнсиса Бэкона. Его показатели в целом близки шекспировским: в первой пятёрке нет только собаки и червя:

1	(4)	bird	18	77	0.000228
2	(16)	dove	10	33	0.000127
3	(3)	lion	8	135	0.000101
4	(1)	horse	5	305	0.000064
5	(6)	sheep	5	59	0.000064

(Более подробно результаты всех подсчетов см. в <http://nevmenandr.net/pages/animal.php>).

Лев остаётся на царственной третьей строчке, причем даже коэффициент плотности встречаемости на единицу текста очень близок к шекспировскому.

Зато другие современники Шекспира, его ближайшие соратники-драматурги и не думают быть похожими на него. Лев, по нашим предварительным данным, вовсе не царь зверей ни в Елизаветинскую, ни в Яковинскую эпоху.

Конечно, не во всех пьесах Шекспира лев безраздельно доминирует среди диких зверей, но даже если он и выпадает из первой пятёрки, то все равно сохраняет ощутимо высокие позиции (8 место), как, например, в «Короле Лире»:

Двинемся дальше. В «Потерянном рае» Мильтона, при всей схожести набора первой десятки, доминируют гиперонимы. Впервые после Бэкона лидирует птица (28). Здесь она почти в шесть раз выигрывает у лошади (5) и в семь у льва (4).

В практической истории о Робинзоне Крузо Дефо лошадь возвращает себе утраченное лидерство, а лев появляется лишь однажды:

1	(1)	horse	40	305	0.000400
2	(37)	goat	21	16	0.000210
3	(70)	camel	20	6	0.000200

Свифт же просто возносит лошадь на пьедестал (что естественно у автора, показавшего мир, населённый разумными лошадьми), а львом тут даже и не пахнет:

1	(1)	horse	72	305	0.000691
2	(49)	cow	19	10	0.000182

Стерн в «Сентиментальном путешествии» тоже обходится без льва. Зато в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди» Стерн упоминает льва, но только однажды.

Вообще лев ненадолго возвращается на вершину списка только с романтической эпохой начала XIX века. Так, в «Паломничестве Чайльд Гарольда»:

1	(4)	bird	10	77	0.000266
2	(13)	eagle	7	36	0.000186
3	(1)	horse	6	305	0.000159
4	(15)	wolf	5	34	0.000133
5	(3)	lion	4	135	0.000106

Здесь птица уже прочно обосновывается наверху списка, а лошадь, явно не вписавшись в романтический идеал, уходит далеко вниз. У Шелли что-то повторяется, что-то становится иным:

1	(4)	bird	98	77	0.000293
2	(5)	worm	80	60	0.000239
3	(31)	snake	59	17	0.000176
4	(13)	eagle	53	36	0.000158
5	(46)	pig	43	11	0.000128

Птица тоже на вершине, «непоэтичная» лошадь внизу, но внизу и лев, получивший особое расположение Байрона.

Впрочем, лошадь снова возвращается в центр литературного канона, как нетрудно догадаться, это происходит в эпоху реализма:

102

«Дэвид Копперфильд»:

1	(1)	horse	61	305	0.000171
2	(4)	bird	48	77	0.000135

«Домби и сын»:

1	(119)	cuttle	364	1	0.001025
2	(1)	horse	77	305	0.000217

«Холодный дом»:

1	(1)	horse	74	305	0.000209
2	(4)	bird	72	77	0.000203

Марк Твен в «Геккельбери Финне» оперирует тем же набором частотных «прозаических» зверей:

1	(2)	dog	64	202	0.000580
2	(1)	horse	46	305	0.000417
3	(31)	snake	39	17	0.000353
4	(26)	rat	37	21	0.000335
5	(10)	cat	24	46	0.000217
10	(4)	bird	11	77	0.00009972439

Собака ненамного обгоняет лошадь, а романтическая «птица» уходит в конец первой десятки. Та же тенденция прослеживается и в других текстах рубежа веков, как, например, «Остров доктора Моро»:

1	(2)	dog	36	202	0.000826
---	-----	-----	----	-----	----------

2	(12)	ape	31	38	0.000711
3	(90)	rabbit	27	4	0.000619
4	(84)	leopard	19	4	0.000436
5	(69)	sloth	12	6	0.000275

Любопытно, что и лев появляется в этом списке, но ближе к концу с единственным вхождением.

У Агааты Кристи акцент в животном мире прочно смещается к домашним развлечениям и еде. Благородному льву здесь уже не место:

1	(4)	bird	4	77	0.00005315473
2	(10)	cat	4	46	0.00005315473
3	(9)	lamb	4	48	0.00005315473
4	(56)	oyster	3	8	0.00003986605
5	(7)	fish	3	49	0.00003986605
6	(2)	dog	3	202	0.00003986605
7	(37)	goat	3	16	0.00003986605
8	(92)	frog	2	3	0.00002657736
9	(58)	herring	2	8	0.00002657736
10	(31)	snake	2	17	0.00002657736

Такой же тенденции подвержены и книги современного фантаста Андре Нортон:

1	(10)	cat	34	46	0.000566
2	(4)	bird	5	77	0.00008330278
3	(78)	bug	4	5	0.00006664223
4	(22)	toad	4	26	0.00006664223
5	(88)	cattle	3	4	0.00004998167

О когда-то почти безраздельном главенстве лошади на бестиарном литературном Олимпе прочно забыто.

Совсем иной (хотя и с большим уклоном в «бытовую» сторону) набор зверей в «Золотой ветви» Фрэзера:

1	(37)	goat	180	6	0.000439
2	(46)	pig	157	11	0.000382
3	(88)	cattle	137	4	0.000334
4	(1)	horse	136	305	0.000331
5	(4)	bird	136	77	0.000331
6	(20)	bull	124	26	0.000302
7	(7)	fish	124	49	0.000302
8	(15)	wolf	123	34	0.000300
9	(49)	cow	95	10	0.000231
10	(2)	dog	87	202	0.000212

Итак, ответ на вопрос, вынесенный в заголовок статьи: доминирующим диким зверем в драматургии Шекспира является лев, это — четкий стилистический маркер произведений Шекспира в целом. Лев в стиле не занимает такого места больше ни у кого, если не считать Ф. Бэкона. Но и с Бэконом Шекспир легко различается, если взять льва в комбинации с лошадью.

Орнитологическая метафора и образ птицы в творчестве Жака Превера

Зооморфные образы в целом занимают важное место в творчестве французского поэта Жака Превера. В данной статье мы остановимся на репрезентации одного из наиболее частотных и неоднозначных образов — образа птицы. В качестве материала мы используем стихотворные тексты из сборников «Слова» («Paroles») и «Ночное солнце» («Soleil de nuit»).

Прежде всего подчеркнём, что в стихотворениях Ж. Превера птицы, как правило, персонифицированы. Они наделены интеллектом, даром речи, чувствами и эмоциями, и чаще всего противопоставлены человеку, причём сравнение делается не в пользу последнего. Так, в стихотворении «Dans ma maison» («В мой дом») автор обыгрывает распространённое зооморфное сравнение *gai comme un pinson* (букв. «весёлый, как зяблик») следующим образом:

*Faut être bête comme l'homme l'est si souvent
Pour dire des choses aussi bêtes
Que bête comme ses pieds gai comme un pinson
Le pinson n'est pas gai
Il est seulement gai quand il est gai
Et triste quand il est triste ou ni gai ni triste
Est-ce qu'on sait ce que c'est un pinson
D'ailleurs il ne s'appelle pas réellement comme ça
C'est l'homme qui a appelé cet oiseau comme ça [Prévert 2011: 89]*

*Нужно быть таким глупым, каким бывает иногда человек,
Чтобы говорить глупости вроде того,
Что кто-то «набитый дурак» (букв. «глуп, как свои ноги») или «весел, как зяблик»*

*Зяблик не весел
Он весел тогда, когда ему весело,
И печален тогда, когда ему грустно, или вообще не весел и не печален.*

*Да и знаем ли мы что-нибудь о зяблике?
Кстати, на самом деле он называется совсем не так,
А назвал так эту птицу человек.¹*

В приведённом примере обращают на себя внимание эпитетические повторы антитетических эпитетов *gai* и *triste*, за счёт которых создаётся

эффект крайней устойчивости, свойственной существующим в человеческом мышлении стереотипам — последние являются постоянным объектом иронии Ж. Превера. Риторический вопрос *Est-ce qu'on sait ce que c'est un pinson* (Да и знаем ли мы что-нибудь о зяблике?) позволяет предположить, что в глазах автора птица представляет собой некое высшее по отношению к человеку существо, природа которого с трудом поддаётся постижению. Эту идею подтверждает перифраз *cet oiseau* (эта птица): автор не называет зяблика напрямую, при этом подвергая сомнению обоснованность имени, данного птице человеком. Данный перифраз подчёркивает таинственность птицы, чьё настоящее имя остаётся недоступным для простых смертных.

В текстах Превера птица чаще всего аллегорична, но её аллегоричность далека от традиционной. В качестве наиболее показательного примера приведём стихотворение в прозе «Туризм» («Tourisme»), посвящённое встрече Шарля Де Голля и Франсиско Франко в Мадриде. В данном стихотворении голубь мира изображён следующим образом:

*Au-dessus de l'Arche volette un pauvre oiseau qui rit, c'est un oiseau bafoué
un pauvre petit phénix exténué, renaissant sans cesse des cendres des tués.
Il sait qu'il est symbolique et qu'on l'a surnommé Colombe de la paix.
La Colombe hait les deux églises, toutes les églises, les rouges ou les grises.
Et c'est pour cela qu'elle rit* [Prévert 2007: 195].

*Над Ковчегом порхает маленькая смеющаяся птичка, над которой
вечно глумятся, несчастная измученная птичка-феникс, которая снова и
снова возрождается из праха убитых.*

*Она знает, что её считают неким символом и называют Голубем
мира.*

*Голубь мира ненавидит обе церкви, вообще все церкви, как красные,
так и серые.*

Поэтому он и смеётся.

Прежде всего, отметим повторяющийся мотив называния: как и в предыдущем примере, мы не знаем истинного имени этой птицы, а знаем лишь то имя, которое придумали для неё люди, причём последние обозначены посредством неопределённо-личного местоимения *on*, имеющего обобщающее значение и которое таким образом репрезентирует человечество как некую массу, лишённую индивидуальности. Характерно, что метафора *colombe de la paix*, обладающая сама по себе положительной коннотацией, сопровождается негативно окрашенным глаголом *hair*. Таким образом, происходит разрушение устойчивого образа голубя мира, который по определению призван нести любовь, но вместо этого несёт ненависть. Эта ненависть, как и упомянутое выше местоимение *on*, также нивелирует различия между людьми, независимо от их убеждений, о чём свидетельствует неопределённо-личное прилагательное *toutes*. Возможно, именно посредством этого нивелирования преверовский голубь мира выполняет свою миссию: если все ненавидимы им в одинаковой степени, то, по логике, не должно быть причин для вражды, поскольку все равны.

Одним из ключевых элементов описания птицы в приведённом примере в частности и в текстах Превера вообще является глагол *rire*. Лексико-семантическое поле «смех» представляется довольно обширным, о чём

свидетельствуют следующие примеры:

«**La crosse en l'air**» («Штык в землю») [Prévert 2011: 113-148]:
*...c'est l'oiseau de la jeunesse
l'oiseau qui rit aux éclats...*

*Это птица юности,
Птица, которая оглушительно смеётся...*

*...il [le pape] tourne autour de son fauteuil en courant
poursuivi par l'oiseau moqueur
l'oiseau qui rit comme un enfant*

*Он [Папа Римский] бежит вокруг своего кресла,
А за ним летит насмешливая птица,
Птица, которая смеётся, как дитя.*

«**Salut a l'oiseau**» («Приветствие птице») [Prévert 2011: 238-242]:
*Je te salue
oiseau marrant
oiseau rieur...*

*Приветствую тебя,
Странная, смешная птица,
Смешливая птица...*

В приведённых примерах мы можем выделить такие эпитеты, как *moqueur*, *rieur*, *marrant* — причём последний обладает сразу несколькими значениями и может передавать как идею смеха, так и идею странности [Trésor de la langue française informatisé: atilf.atilf.fr/tlf.htm], что перекликается с высказанным выше соображением относительно труднодостижимой природы птиц. Лексема *moqueur* может обозначать также птицу-пересмешника, но на протяжении всего стихотворения автор употребляет по отношению к данной птице исключительно гипероним *oiseau*, что позволяет нам предположить, что речь идёт не о конкретной разновидности (т.е. не об имени, придуманном людьми), а о качестве, которым эта птица наделена. Гипербола *rire aux éclats* и сравнение *rire comme un enfant* создают эффект непосредственности и естественности, изображая птицу как существо, которое не стесняется своих эмоций.

В текстах Превера орнитологическая метафора может репрезентировать явления природы. Так, например, в стихотворении «Miroir Miró» («Зеркало Миров») птице уподобляется гром:

...l'oiseau tonnerre roucoule dans le lointain... [Prévert 2007: 101]

...птица гром воркует вдалеке...

Метафора *l'oiseau tonnerre* передаёт идею оглушительного шума, вызванного природными силами. Наличие глагола *roucouler* (*ворковать*), обозначающего звуки менее громкие и более нежные, создаёт оксюморон, который подтверждает нашу мысль о противоречивости и сложнос-

ти образа птицы в текстах Ж. Превера.

В завершение мы считаем важным отметить присутствие птиц — как живых, так и метафорических — в любовной лирике Превера. Особое внимание обращает на себя стихотворение «Chanson de l'oiseleur» («Песня птицелова»), состоящее из 15 строк, 12 из которых начинаются с анафорического повтора слова *l'oiseau* («птица»). Из последних трёх строк стихотворения становится ясно, что с птицей сравнивается сердце возлюбленной героя:

*C'est ton coeur jolie enfant
Ton coeur qui bat de l'aile si tristement
Contre ton sein si dur si blanc* [Prévert 2011: 163].

*Это твоё сердце, прекрасное дитя,
Твоё сердце, которое так печально бьётся
О твою грудь, такую крепкую, такую белую.*

Метафора *ton coeur qui bat de l'aile si tristement* (твоё сердце, которое так печально бьётся) указывает на стремление птицы вырваться на свободу из клетки, которой уподобляется человеческая грудь. Подчеркнём, что лирический герой не случайно метафорически назван птицеловом (*oiseleur*): таким образом передаётся его желание не дать птице улететь, т.е. завладеть сердцем возлюбленной.

Мотив свободы прослеживается также в стихотворениях «Les oiseaux du souci» («Птицы тревоги») и «Mauvaise soirée» («Неудачный вечер»). В первом тексте орнитологическая метафора обозначает, как нам представляется, воспоминания героя о покинувшей его возлюбленной, которые он сам стремится выпустить на волю:

*...Alles ouste dehors hirondelles
Quittez vos nids... Hein? Quoi? Ce n'est pas la saison des voyages?...
Je m'en moque sortez de cette chambre hirondelles du matin
Hirondelles du soir partez... Où? Hein? Alors restez
c'est moi qui m'en irai...
Restez ici oiseaux du désespoir
Restez ici... Faites comme chez vous* [Prévert 2011: 160].

*Ну же, ласточки, летите отсюда
Улетайте из гнёзд... А? Что? Сейчас не время для перелётов?
А мне плавать, летите прочь из этой комнаты, утренние ласточки
Летите, ласточки вечерние... А? Куда? Ну что ж, оставайтесь,
Я сам уйду...
Оставайтесь здесь, птицы отчаяния
Оставайтесь здесь... будьте как дома.*

Обращение к птицам напрямую, сопровождаемое многочисленными повелительными конструкциями, свидетельствует о желании героя избавиться от воспоминаний, но птицы не подчиняются чужой воле. Анафорический повтор императива *restez ici* свидетельствует о том, что герой смирился с волей птиц и что последние имеют над человеком определённую власть.

Наконец, текст стихотворения «Mauvaise soignée» содержит, на наш взгляд, своего рода квинтэссенцию изображения свободолюбия птиц:

*...un oiseau n'appartient pas à un autre oiseau
la femme n'appartient pas à l'homme
ni l'homme à la femme* [Prévert 2007: 27]

*...птица не принадлежит другой птице
женщина не принадлежит мужчине
и мужчина не принадлежит женщине*

Синтаксический параллелизм передаёт, как нам представляется, идею некоего образца для подражания, коим для людей, на взгляд автора, являются птицы.

Таким образом, в стихотворениях Ж. Превра птицы изображены как более развитые, более разумные существа, нежели люди. Наряду с этим, природа птиц представляет определённую загадку, которую человек не в состоянии разгадать. Сложность этой природы передаётся такими языковыми средствами, как повторы, гиперболы, эпитеты, синтаксический параллелизм и, что является наиболее значимым, метафоры — в том числе развёрнутые.

¹ Здесь и далее перевод наш. — О.К.

Литература

1. Le Trésor de la langue française informatisé/ sous la direction de J.-M. Pierrel. Nancy-Université. Режим доступа: atilf.atilf.fr/tlf.htm
2. Prévert J. Paroles. Paris: Gallimard, 2011. 363 p.
3. Prévert J. Soleil de nuit. Paris: Gallimard, 2007. 314 p.

Б.В. Орехов, М.С. Рыбина

Стихии во французских переводах «Слова о полку Игореве»

Главные опасности поджидают переводчика и/или интерпретатора именно там, где всё представляется понятным и очевидным. В «Слове о полку Игореве», тексте, созданном за непреодолимый для нас культурным барьером, обеспеченным языковой и временной дистанцией, точно известного, вообще говоря, мало. Иногда русскоязычный читатель это понимает, и тогда разница между привычным ему современным русским языком и языком памятника только подчёркивает, насколько сложно читать и понимать текст XII века. Чаще всего это происходит со внимательными специалистами или теми, кто вынужден «через силу» читать «Слова» по учебной необходимости. Иногда — напротив, древний язык кажется реципиенту неожиданно понятным, «очевидным», а написанный на нём текст читается гораздо «проще», чем это представляется академическим специалистам. Такой взгляд исповедуют многочисленные энтузиасты, предлагающие свои прочтения тёмных и не очень тёмных мест «Слова», чаще всего довольствующиеся наличными языковыми компетенциям в современном для них языке и не утруждающие себя погружением в историко-лингвистические премудрости.

Перед переводчиком на другой язык стоят психологические трудности хотя и несколько иного рода, но всё-таки типологически сходные по очертаниям с этой второй ловушкой. В общем случае посредником между древнерусским текстом и его французской (это справедливо и для многих других языков — от грузинского до иврита) репрезентацией стоит современный русский перевод, в котором так или иначе сглажены непонятности средневекового произведения, избран один вариант из целого поля возможностей и т.д., так что иностранному переводчику и читателю ничего не стоит обмануться иллюзорной очевидностью и прочертить вектор интерпретации в неожиданном для исходного текста памятника направлении.

Но ещё более коварный случай — разница в семиотических системах национальных культур. Один и тот же знак в разных поэтиках различным образом организует связь означающего и означаемого, а стихии, этот базовый набор «поэтических» сущностей, доставшийся нам в наследство от эпохи мифологического сознания, наиболее опасны, так как в силу своей генеалогии и ещё ряда причин легко создают иллюзию «универсальности», которой на самом деле никогда не было. Переводчик осознанно или бессознательно выбирает формулы, имеющие свой собственный ассоциативный шлейф в культуре-цели, который может значительно отличаться

по своему потенциалу, оттенкам и прочим свойствам. В случае со «Словом» мы вдобавок ко всему ещё и нетвёрдо представляем себе, какие ассоциации должны были вызывать формулы древнерусского текста у читателя-современника. Тем не менее сопоставление переводческих решений и привлечение историко-литературного контекста использованных формул даёт лучшее представление о характере трансформаций, которые происходят в «диалоге культур».

Так, например, французский славист Андре Мазон считал «Слово» литературным текстом XVIII века, прямо выводимым из контекста «своей» эпохи. Он возвёл универсальность семантики стихий в научный принцип и благодаря этому увидел в пейзаже одно из свидетельств литературной мистификации. Рассматривая «Слово» через призму европейских образцов XVIII-XIX веков (поэмы Оссиана, переложения рыцарских романов, псевдоклассические клише и стилизации народной песни), Мазон утверждает, что «Упрёк-обращение к ветру представляет лишь вариацию (одновременно элегическую и патриотическую) на тему многочисленных народных песен»¹ или далее «Закливание солнца написано в том же стиле, но с ещё более явным налётом книжности»². Эти характеристики весьма показательны: многое в них свидетельствует о литературном контексте, так или иначе присутствующем в сознании французского читателя. Этот контекст и подсказывает как бы «очевидные» параллели. На сегодняшний день уже понятно, что критерий стилистических соответствий (в том числе из-за своей слабой формализованности) вряд ли может служить весомым аргументом в споре о подлинности «Слова» и больше говорит о субъекте восприятия, чем об анализируемом явлении. Но именно благодаря этому последнему эффекту он и ценен. Вряд ли будет преувеличением обобщить, что Мазон довольно типично для представителя своей культуры рассматривает «Слово» на фоне определённого круга текстов, которые становятся точкой отсчёта при построении смысловых градаций.

В поле нашего зрения оказались 7 переводов «Слова» на французский язык, сделанных в разное время (со второй половины XIX до начала XXI в.) и разными во многих отношениях авторами от академических учёных до поэта-сюрреалиста. Далее мы попытаемся проследить, каким трансформациям подвергаются в этих текстах в момент перевода такие «очевидные» вещи, как стихии.

В начале текста, там, где автор в первый раз говорит о затмении, предвещающем Игорю и его войску поражение (фр. 8)³, во фразе «Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты» обращают на себя внимание два момента: «свѣтлое солнце» и тьма, покрывающая воинов. Если в отношении второго переводчики за исключением Пигетти (2005) едины в решении и передают его словом ombre ('тьма'), то с «солнцем» всё гораздо разнообразнее: совпадение находится только в 2 переводах («le clair soleil» у Кульманна, Беагель 1937 и Грегуара 1948). Другие варианты: «le soleil brillant et radieux» Баргон Фор-Рион (1878), «le lumineux soleil» Бланкофф (1968), «le brillant soleil» Вольский (2002). Особый случай представляет перевод Ф. Супо (1950), в котором адъективная конструкция заменяется на субстантивную «la clarté du soleil». Из этого разнообразия по числу употреблений во французской литературе выделяется формула «le brillant soleil», однако она чаще встречается в изданиях XIX века (поиск в «Gallica» даёт 1635 вхождений против 425 в XX), причём контекст определяют тексты Шатобриана, Ламартина, пере-

воды Шиллера. Очевидно, стилистическое направление, заданное этими авторами (романтический текст, воспринимаемый современниками как старинный), и оказывается доминантным для избравшего эту конструкцию переводчика и его читателей. Нейтральной, а значит, привычной для французского языка можно считать «le clair soleil», совпавшей у двух авторов переводов: приблизительно 966 вхождений для изданий XIX века и 824 для XX-го (в XIX-м лидируют Э. Золя, А. Терье, Р. де Шатобриан, Э. Сю, Ж. Жанен, в XX-м П. Лоти, М. Баррес, М. Бюшор). По всей видимости, переводчики здесь избегают дополнительной смысловой нагруженности (см. «разношёрстность» авторов, для которых характерна эта формула), но одновременно и теряют содержащуюся в русском тексте связь с фондом фольклорных клише, а значит и особый оттенок устно-поэтического лиризма.

Конструкция, употреблённая Ф. Супо, даёт в изданиях XIX века 1297 вхождений, в XX-м — 432, в основном у авторов рубежа веков: Э. Золя (8), П. д'Ивуа (4), А. Жерар. Среди текстов, в которых употреблена эта формула, следует отметить «Портрет Аттилы» мадам де Сталь, роман «Московская сирота, или Молодая учительница» А. Вуале (1923) и «Сказки в прозе: впечатления юности» Л. де Лиля. Этот тезис ещё требует подтверждения на более обширном материале, но первое впечатление подсказывает, что рассматриваемая формула появляется в текстах, маркированных «экзотической» темой, каковой, безусловно, являются и Аттила, и уроженка Москвы.

В именуемом у нас исследовательском корпусе сюрреалистов представлен текст, объединяющий, что примечательно, все три компонента образа, о котором идёт речь: ombre, clarté, soleil «Башни молчания» (*Les tours du silence*) П. Элюара из сборника «Свободные руки» (*Les mains libres*, 1937, илл. Ман Рея). У того же Элюара встречается и оборот «le clair soleil» («Сиять» *Luire* из сб. «Повторения» *Répétitions*, 1921). Наивно было бы предполагать прямое влияние Элюара на Супо при выборе формулы в переводе, однако оба случая вхождения, возможно, отражают какие-то на современном этапе ещё труднодостижимые системные процессы в отборе лексики для оформления художественного текста.

В поэтических произведениях Супо «солнце»⁴ (как и другие воплощения стихий: ветер, река, земля) обычно не сопровождается эпитетами (исключения составляют «le soleil couchant» и «le soleil levant»), которые обозначают одно понятие «закат» и «восход»). Эта черта поэтики Супо находит отражение и в его переводе «Слова». Субстантивация качества предмета представляется частным проявлением тенденции к оперированию базовыми знаками-образами, чистыми цветами (а не оттенками), что, в целом, соответствует представлению авангардистов о «примитивной культуре». Одновременно с этим превращение «светлого солнца» в «свет солнца» лучше подчёркивает содержащийся в тексте парадокс, к которым (бывший?) сюрреалист Супо всегда был исключительно внимателен: воиннов покрывает *темень от света*.

Далее (27 фр.) неожиданный образ солнца как источника тьмы получает своё развитие: «Солнце ему тьмою путь заступаше». В переводе Грегуара этот момент акцентирован: «Le soleil, d'une barrière de ténèbres, entrave sa course» (Солнце преградой тьмы сдерживает его бег). Французский славист выбирает слово, которое совмещает значения пути/дороги и бега лошади, эффект усиливает глагол *entraver* (в первом значении 'свя-

зывать, спутывать ноги лошади'), создавая полноту метафоры движения-препятствия. Влияние Грегуара ощущается в переводах Бланкоффа и Пигетти, также отдающих предпочтение *ténèbre(s)* в качестве эквивалента «тьмы», но позднейшие переводчики ослабляют вещественность образа, используя более традиционный вариант с глаголом *barrer/couper* ('загораживать, преграждать') + *la route/la voie* и отказываясь от синтаксического выделения⁵. Если *barrer la route* может рассматриваться как норма, то решение Супо: «le soleil lui oppose l'ombre» выглядит на фоне других переводов явным отклонением. Конструкция *opposer l'ombre (à la lumière)* чаще встречается в XX веке (60 вхождений в XIX веке и 208 в XX-м), но и здесь за ней сохраняется сфера научной и научно-популярной литературы. В текстах сюрреалистов 2 вхождения *opposer* (оба у А. Бретона) также приходится на квазинаучный дискурс («Ода Шарлю Фурье» и «Пять снов»). Чуткий к языку модернистской культуры Супо в отношении света - тьмы усматривает и даёт почувствовать своему читателю не только набор литературных романтических оппозиций, но и физико-технические коннотации, показавшиеся бы, вероятно, неожиданными и средневековому автору, и даже современному русскому читателю.

Метонимический заместитель стихии огня — заря появляется во фрагменте 34: «Заря свѣтъ запала, мѣгла поля покрыла». Здесь Супо вновь расходится с другими переводчиками. Надо сказать, что это место в тексте «Слова» особенно в XIX в. представляло для читателей и толкователей изрядные сложности, не было единства мнений в ответе на простой вопрос: имеется ли в виду вечерняя заря или утренняя? С одной стороны, следом за этой фразой говорится, что соловьи умолкли, а соловьи поют ночью. То есть должно было наступить утро. А если изображён рассвет, то почему вслед за ним землю покрывает мгла? Ведь днём должно быть светло. Решающую роль, видимо, играла идущая вслед за этим картина русского войска, вынужденно вставшего в оборону посреди зловещего и чужого для него мира, она как бы провоцирует читательское воображение на встраивание ситуации в романтический шаблон активной фазы противостояния дневного (протагонистического) и ночного (антагонистического) миров.

На самом деле никакой загадки здесь нет, и изображена, конечно, сцена наступившего утра. Путавшее карты слово «мгла» не что иное как туман, который действительно в рассветные часы ложится на поля (здесь можно вспомнить о том иллюзорном сходстве современного русского и древнерусского языков, о котором говорилось в начале, и которое порой рождает у неспециалистов неожиданные «открытия» в тексте «Слова»).

В эту историко-лингвистическую (а заодно и романтическую) ловушку из всех переводчиков попадает только Супо, который переносит акцент на постепенное угасание света и решает картину графически (в бело-серо-чёрных тонах), вовсе избегая упоминания зари: «le crépuscule succède au soleil|les ténèbres couvrent les champs». В других переводах сохраняется заря (*aurora* Кульманн, Пигетти, Грегуар, Бланкофф, Вольски; *ses lueurs (du soleil)* 'ответ, отблеск, слабый луч' Баргон Фор-Рион), а «мгла» предстаёт в том значении, в котором она и должна быть: 'туман', 'пар', *la/de brume* (Грегуар, Бланкофф, Вольский), *le brouillard* (Кульманн, Пигетти, Баргон Фор-Рион). Конечно, туман имеет особый статус для элегического литературного модуса. Мазон и тут мог бы усмотреть дань литературе Нового времени. А переводчики эту связь не могли не заложить в сво-

их продуктах. Ближе всего к «оссианическому» пейзажу приближается перевод Баргон Фор-Рион: *le crépuscule voilait ses lueurs, la vapeur des brouillards chargeait au loin la plaine* (ср. «Et le char vaporeux de la reine des ombres») А. де Ламартина, *L'Isolement*, «Méditations» I).

В начальных эпизодах в «Слове» солнце выступает в функции знака-предсказания и даже внешней силы, стремящейся удержать Игоря. Во фр. 44 «чръныя туча съ моря идутьъ, хотятъ прикрыти д солнца, а въ нихъ трепещутъ сини мльнии» мы уже имеем дело с символическим отождествлением: 4 солнца олицетворяют Игоря и других князей, отправившихся в поход. Слово туча передаётся двумя эквивалентами *nuée* (f) и *nuage* (m). Первое маркировано принадлежностью «высокому стилю», связано с религиозным дискурсом, в словарях (данные TLFi⁶) сопровождается пометкой *литературное, поэтическое и/или устаревшее*. Появление этого слова во французском языке относится к XII веку, таким образом, его использование в переводе служит средством «состаривания» текста.

Nuage ('облако', 'туча') является нейтральным и менее интенсивным по значению, поэтому, как правило, сопровождается уточняющим прилагательным. Если *nuée* предполагает прочтение в символическом плане, то в *nuage* проецируется прежде всего на предметно-атмосферный. По данным TLFi частотность *nuée* (в первом значении 'облако', 'туча') составляет 1345 (XIX век) и 2304 (XX-й) вхождений, у *nuage* соответственно 9597 и 7562. Предпочтения переводчиков СПИ разделились практически поровну: 4 в пользу *nuée* («*nuées sombres*» Кульманн и Супо, «*nuées noires*» Бланкофф и Вольский) и 3 в пользу *nuage* («*nuages livides et gros de tempête*» Баргон Фор-Рион, «*nuages noirs*» Грегуар и Пигетти). Заметим, что переводы Грегуара и Пигетти в целом тяготеют к академической манере передачи содержания без поэтического украшения, так что такой выбор представляется ещё одной репрезентацией выбранной ими стратегии.

Если говорить о ближайшем для Супо контекстуальном фоне, то в в программном для авангардной группы «Кратком словаре сюрреализма», формирующем словник ключевых концептов идеологии Бретона и его соратников, есть отдельная статья, посвящённая *nuage* (но не *nuée*). В целом у сюрреалистов встречаются оба варианта, однако поиск в поэтическом корпусе также демонстрирует явный перевес «предметного» *nuage* над «символическим» *nuée* (88 против 16, из которых только 8 употреблены в интересующем нас значении⁷, а остальные в фигуральном 'множество, скопление ч.-л.'). Изысканное *nuée* Супо усиливает написанием «четырёх солнц» с заглавной буквы: «*venues de la mer|les nuées sombres|vont obscurcir|les Quatre Soleils|elles palpitent d'éclairs bleus*». Аналогичное графическое оформление встречается во Франции в текстах, содержащих описание мифов и магических практик. Например, «*Mémoires sur les contrées occidentales, traduits du Sanscrit*» Stanilas Julien, Hiouen-Thsang (1858), «*Anthropologie du Mexique*» Ernest Théodore Hamy (1884), «*Les Aztèques*» Lucien Biart (1885), «*Les Quatre Soleils: souvenirs et réflexions d'un ethnologue au Mexique*» Jacques Soustelle (1967). Переводчик реагирует на метафорически насыщенное место в тексте и развивает содержащуюся в нём потенцию, доводя общий эффект до граничащего с мистическим.

Центральным эпизодом в изображении стихий в «Слове» является Плач Ярославны. Это, пожалуй, самая знаменитая часть древнерусского

памятника. Может быть, слишком смелой была её характеристика как самой «поэтической», но уж точно можно назвать её привлекавшей наибольшее внимание поэтов Нового времени. Такое заключение следует хотя бы из истории переводов «Слова»: неполные переводы как правило содержат в своём составе текст Плача. Не говоря уже о нескольких специальных переводах именно этой части средневекового текста. Причин этой популярности множество: от нетипичного для древнего памятника (и потому играющего особыми красками в восприятии современного читателя) взгляда «с женской стороны» до репрезентации в этом отрывке очевидно архаического типа сознания, не случайно называемого сейчас «мифопоэтическим».

Однако нельзя списывать со счетов и внутритекстовую характеристику Плача, мимо которой не сможет пройти ни один внимательный читатель: ярко выраженную и даже жёсткую структурированность. Исследователи отмечают связь Плача с фольклорными жанрами заговора и причитания⁸, а заговорная основа плача предполагает последовательное обращение субъекта речи к силам природы, метонимически замещающим стихии воздуха (**вѣтрѣ вѣтрило**), воды (**Днѣпрѣ словѣтицю**) и огня (**свѣтлоє и трѣсвѣтлоє сѣнце**).

Согласно стилистическому и лексическому комментарию к «Слову» В.П. Адриановой-Перетц **вѣтрило** означает «крылатый»⁹. Во французских переводах это слово передаётся конструкциями *vent + Adj* с доминирующим значением «сильный», «мощный», «могущественный»: «*vent puissant*» Кульман, «*grand vent*» Супо, «*grand aquilon*» Пигетти¹⁰. В переводах Баргона Фор Рион и Грегуара подчёркивается благотворность ветра: «*vent bienfaisant*» Баргон Фор Рион и «*mon Vent chéri*» Грегуар, причём последний вносит оттенок интимного (лирического) обращения к ветру: «*mon chéri*» — типичное обращение к возлюбленному, возможно, появившееся здесь при смещении фокуса внимания от объекта обращения (Игоря) к адресату (ветру). Во французской культуре к ветру так обычно не обращаются¹¹. Напротив, Бланкофф наделяет ветер эпитетом «*sauvage*» («дикий»), эксплицируя, таким образом, связь ветра с половцами (ср. фр. 48 «*Voici que les vents, petits-fils de Stribog, soufflent de la mer des nuées de flèches sur les vaillantes troupes d'Igor*»). «Дикий» ветер сражается на стороне половцев против Игоря: «*vent, vent sauvage, pourquoi. Seigneur, souffles-tu contre nous?*». Вольский ограничивается обращением «*Ô vent! pourquoi, Seigneur, souffles-tu si fort?*». Такое полярное представление ветра в разных переводах проистекает из неоднозначности его образа в оригинале.

Наиболее частотным из приведённых конструкций во французской литературе является вариант, который использовал Ф. Супо. Оборот «*grand vent*» даёт 2037 вхождений в изданиях XIX века, больше всего у В. Гюго (33), и 4390 в первой половине XX. Значительно уступают ему «*vent puissant*» (64 в XIX-м и 67 в XX-м)¹² и «*vent sauvage*» (32 в XIX-м и 53 в XX-м)¹³. Самый экзотичным (особенно в контексте перевода древнерусского памятника) выглядит «*grand aquilon*» Пигетти, частотность его во французских изданиях также невелика (17 вхождений для XIX и XX вв.), но среди них известные тексты Ш. Бодлера и Т. де Банвиля¹⁴.

Особую статью составляет передача во французских переводах обращения «господине». Здесь перевод Супо снова выделяется, представляя вариант «*maître*» против общего «*Seigneur*». Если привлечь к анализу тек-

стуальный материал французской заговорной традиции, то обращение к ветру представляет собой либо простое наименование, например *Vent*, либо общее для большинства переводчиков *Seigneur*. Правда, второй вариант встречается в тех случаях, когда заговаривающий обращается к посредничеству Бога и/или святых¹⁵. Дистанцирование от этого магического ряда для Супо наверняка было сознательным хотя бы потому, что ему, вероятнее всего, были известны образцы заговорного жанра, поскольку «существенная часть деятельности сюрреалистов посвящена обобщению и изучению различных первобытных ритуальных предметов и обрядов»¹⁶. Можно только предположить, что отказ от ассоциаций с магическими практиками призван перенести акцент на, условно говоря, «феминистический» компонент текста: обращение к возможному спасителю мужа. Ещё одна версия состоит в том, что заговоры с «*Seigneur*» обычно включены в традицию «романского двоеверия», где на равных присутствуют христианство и магия (заговоры называют «народными молитвами»)¹⁷. Игнорируя вариант «*Seigneur*», Супо выходит на традицию более древних магических практик, минуя христианские напластования.

«Светлое тресветлое солнце» в виде «*trois fois lumineux*» в первую очередь отсылает к французской религиозной литературе. Надо сказать, что в ряду знаменательных слов *солнце* у сюрреалистов находится на втором месте по числу вхождений в исследовательском корпусе, уступая только *ночи* и предшествуя *ветру*. Так что Супо, переводя соответствующие места в тексте, не мог не ориентироваться на опыт сюрреалистической поэтики, используя его или критически отталкиваясь.

В целом трансформации в передаче стихий во французских переводных текстах показали особое положение перевода Ф. Супо. Его стратегию нельзя реконструировать как очевидную и последовательную. Если одни переводчики стремятся найти для передачи исходных смыслов нейтральный вариант, а другие — расцветить текст деталями и оттенками значения, актуализирующими связь с определённым литературным контекстом (иногда, впрочем, они не стремятся ни к чему подобному, просто для них эта связь «очевидна», то Супо поступает то одним, то другим образом. Иногда при выборе стилистического ориентира он идёт за культурной традицией, иногда прямо ей противоречит, избирая неожиданное в этом месте слово. Он то следует общим с сюрреалистами курсом, то, напротив, идёт вразрез с принятыми в группе порядками.

В целом же стихии (и главным образом метонимический заместитель одной из них — солнце) во французских переводах «Слова», разумеется, не во всём сохраняют исходную «обязку» смыслов, контекстов и ассоциаций. Впрочем, иное вряд ли было бы возможно.

¹ Mazon A. *Le Slovo d'Igor*. Paris: Librairie Droz, 1940. P. 119.

² *Ibid.* P. 123.

³ Адресация даётся с учётом сделанной Р.О. Якобсоном разбивки текста «Слова» на 218 фрагментов (см. *La Geste du prince Igor*. New-York, 1948), которая принята в «Параллельном корпусе переводов «Слова о полку Игореве»» (URL: <http://nevmenandr.net/slovo/>). Материал корпуса лёг в основу настоящей статьи.

⁴ В сборнике «Песни» (*Chanson*, 1949), объединяющем стихи 1917-1949, из

8-ми вхождений слова *soleil* только в одном тексте оно сопровождается уточняющим определением, которое, как и в переводе СПИ, представлено конструкцией *de + S*: «*le vent la pluie le soleil de novembre*/l'odeur du feu de bois» [ветер дождь ноябрьское солнце/запах костра] («Смерть без лишних слов»; *Mort sans phrase*). И по одному разу встречаются *soleil couchant* («histoire du *soleil couchant*») [сказочка про закат - перевод М. Иванова], («Сумерки»; *Crépuscule*) *soleil levant* («*soleil levant, soir mourant*») [восход, умирающий вечер], «Пыль»; *Poussières*) [здесь и далее (кроме особо оговариваемых случаев) переводы сделаны авторами статьи — Б.О., М.Р.]

⁵ Конструкции *lui barra/ait la route* (в изданиях XIX по данным googlebooks примерно 310 / 953, *la voie* (перевод Вольского) встречается намного реже (7). Широко представлены в литературных текстах XIX века: Б. де Сен-Пьер, перевод «Божественной комедии» (1846), Золя (37), Гюго (21), Дюма (12).

⁶ *Le Trésor de la langue française informatisé* <http://atilf.atilf.fr/>

⁷ «couleur de nuée» Л. Арагон, «la plus belle nuit était un clair de lune» П. Денос, «la folie en rade essaiera bien en vain d'en regonfler la nuée» П. Кено.

⁸ Соколова Л. В. Плач Ярославны // *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»*: В 5 томах / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Под ред. О. В. Творогова. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 4. С. 109.

⁹ «В XII в., как видно из сочинения Кирилла Туровского, уже понятен был образ «крыльев ветра», которые приносят облака. — *вѣтрило* — с XI в. это слово известно в значении «парус» (Срезневский, I, 497)». Адрианова-Перетц В. П. Стилистический и лексический комментарий к «Слову о полку Игореве» // Адрианова-Перетц В. П. «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII веков / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1968. — С. 172.

¹⁰ Характерно, что когда Мазон приводит фрагменты русских песен, напоминающих, по его мнению, СПИ, он выбирает цитаты с оборотами «*вѣтры вуйные*» (3 цитаты) и «*вѣтры тёплые*». И заключает следующим образом: «Что до продолжения, то поэмы Оссиана так же полны “крылатыми духами”». Mazon A. Op. cit. P. 120.

¹¹ Помимо перевода Грегуара нам удалось найти только один текст, где встречается это выражение: «*Mon vent chéri, ô, Toi, amant blanc/ Des folles tempêtes qui sous les brume blanches/ Mouvissent sur le sol gelé — en avalanches*». Le Monde nouveau. T. 6. 1924. Vol. 1. P. 136.

¹² Среди репрезентативных текстов «Так говорил Заратустра» Ницше и сборник «Патриотические и религиозные песни»: «*Maintenant des rires d'enfants jailliront toujours des cerueils; maintenant viendra, toujours victorieux des fatigues mortelles, un vent puissant*» Friedrich Nietzsche, *Ainsi Parlait Zarathoustra*; «*Ou bien, c'est l'océan des steppes aux hautes herbes qu'un vent puissant sillonne de vagues à perte de vue*» Michel Lhéritier, *La Russie*: Ô. 1. (1946); «*La voûte du ciel et le vent puissant m'émeuvent, Remuent mon intérieur et ni l entraînent, Et je tremble de joie*» Knud Rasmussen, *En traîneau du Groënland à l'Alaska* (1948). «*Mais le chêne se brise au vent puissant des cieux, Et ton divin Esprit les orgueilleux abaisse*» (La Vengeance du Soldat chrétien) *Chants patriotiques et religieux* (1872).

¹³ Встречается в текстах В. Гюго, Э. Верхарна, М. Пруста, в переводах В. Скотта и Теннисона: «*Quand la cohue inepte, insensée et féroce, Étouffe sous ses flots, d'un vent sauvage émus*» Hugo; «*Voici le vent, Le vent sauvage de novembre*» Émile Verhaeren; «*Pour compagne il prend la Solitude Et le vent sauvage*» Tennyson.

¹⁴ «Et, navire poussé *par un grand aquilon*, Fait travailler un soir les cervelles humaines» Baudelaire Ch., *Les fleurs du mal*; Et fait rêver un soir les cervelles humaines, Vaisseau favorisé *par un grand aquilon*, Ta mémoire, pareille aux fables incertaines, Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon» Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française* (1883).

¹⁵ В обращениях заговоров, которые приводят Поль Себийо и Цветан Тодоров, преобладают конструкции без артикля, а слова Seigneur и/или Notre-Seigneur маркируют божественные силы, к посредничеству которых апеллирует заговаривающий: «*Tison de Saint-Jean et de Saint-Pierre./ Garde-nous du tonnerre...*»; «*Sainte Barbe, sainte Fleur./ La couronne de Notre-Seigneur, Quand le tonnerre tombera/ Sainte Barbe nous gardera*» (Sebillot P. Le Folklore de la France. Paris: Librairie orientale et américaine, 1904. Т. 1. P. 106); [contre les entorses] «Perds tes forces, tes chaleurs et tes couleurs *comme Notre-Seigneur Jésus Christ* perdit ses forces, ses chaleurs et ses couleurs au jardin des Olives»; «*Insecte rougeur, je te chasse au nom de Notre-Seigneur Jésus Christ*»; «*Lune, je te commande de me désenchanter, au nom du grand diable Lucifer*», в последнем примере мы обнаруживаем прямое обращение к Луне, а место Спасителя занимает Люцифер, при этом структура заговора остаётся идентичной предыдущему (Примеры заимствованы из статьи Ц. Тодорова см. Todorov Tz. Le Discours de la magie // L'Homme, 1973, t. 13, ne 4. P. 51, 57, 58). Подробнее следует остановиться на случаях употребления слова *maître*. В доступных нам источниках отсутствуют заговоры, в которых «*maître*» использовалось бы в качестве обращения. Себийо упоминает Maître de la Nuit (Духа ночи), указывая на редкость этого персонажа низшей мифологии, и приводит гасконскую сказку (см. Sebillot P. Op. cit. P. 34). Помимо этого слово появляется в «Проповеди о суевериях» (*Sermon sur les superstitions*) св. Элигия (saint Éloi): «Que personne <...>n'appell son *maître* le Soleil ou la Lune, et ne jure par eux» (Цит. по Sebillot P. Op. cit. P. 56). Ц. Тодоров приводит пример заговора, в котором появляется интересующее нас слово, но не в качестве обращения, а в традиционном значении 'хозяин': «Sorcier ou sorcière qui a composé cette nuée, je te conjure de la part du grand Dieu vivant et du grand Adonai qui est ton *maître* et le mien...» (Цит. по Todorov Tz. Op. cit. P. 48). Таким образом «*maître*» в меньшей степени чем «Seigneur» связан с идеей христианского бога и скорее мог служить обозначением языческих божеств.

¹⁶ Стерьёпулу Э. Ап. Введение в сюрреализм. Львов: БаК, 2008. С. 77.

¹⁷ Так Ц. Тодоров пишет: «Останавливаясь лишь на французских заговорах, мы можем обнаружить христианское происхождение большинства сравнений, хотя эпизодически к ним добавляются и другие элементы. Понятно, почему их могли называть «народными молитвами»(prières populaires)». Todorov Tz. Op. cit. P. 50—51.

Криминальный бестиарий А. Конан Дойля

118

Традиция вводить в произведения криминальной литературы образы животных как полноценных субъектов действия была заложена еще до А. Конан Дойля Эдгаром По. Вспомним его известную новеллу «Убийства на улице Морг» (1841), где в роли преступника выступает орангутанг. Однако именно в творчестве английского писателя мы находим настоящий «криминальный бестиарий» как «совокупность представителей фауны»¹, которая выстраивается в определенную систему в зависимости от функций, выполняемых в криминальном сюжете. Нельзя сказать, что образы животных из цикла о Шерлоке Холмсе не привлекали ранее внимание исследователей – особенно в последние годы². Среди книг и статей, в которых так или иначе затрагивается эта тематика, мы обнаруживаем и претендующие на строгий научный подход, и относящиеся скорее к эссеистике или литературной критике. Однако бросается в глаза, что набор упоминаемых текстов обычно стандартен: чаще всего называются «Собака Баскервилей» и «Пестрая лента», Д. Клугер в своей «Баскервильской мистерии» обращается также к «Львиной гриве» из позднего сборника писателя³. Не делается также никакой попытки выстроить какую-то систему в зависимости от роли, которую играют образы животных в криминальном сюжете. Попытаемся заполнить эти лакуны, сосредоточившись, прежде всего, на тех произведениях Конан Дойля, которые не удостоились чести быть упомянутыми ранее, хотя изображенные в них животные очень важны для развития действия.

Для начала обозначим корпус текстов Конан Дойля, внесших весомый вклад в создание «криминальной зоологии» (выражение Д. Клугера⁴). К таковым можно отнести следующие произведения:

- «Знак четырех» (1890), «Собака Баскервилей» (1901–1902)
- Из сборника «Приключения Шерлока Холмса» (1892): «Голубой карбункул»; «Пестрая лента»; «Медные буки»
- Из сборника «Записки о Шерлоке Холмсе» (1894): «Горбун»; «Серебряный»
- Из сборника «Архив Шерлока Холмса» (1927): «Человек на четвереньках»; «Львиная грива».

Традиционно в криминальном сюжете в качестве основных актантов выделяются преступник, жертва, сыщик и свидетель. Исходя из этого, можно обозначить следующие функции животных в криминальных сюжетах Конан Дойля.

В роли преступника (т.е. самостоятельного субъекта, совершающего преступление, в данном случае убийство). выступает только *цианея* (*Cyanea capillata*) в новелле «Львиная грива», хотя и невольно. Понятно, что никакого заранее осознанного мотива, причины убить человека у цианеи не могло быть, животное лишь следует своим естественным инстинктам. Собственно, с осознанием персонажами нечеловеческой природы зла (по предьявленному Холмсом неопровержимому доказательству, т.е. самой цианеи «во плоти») связан и сам новеллистический пуант: напомним, что по определению Н.Н. Кириленко в криминальной новелле он соотносится «с разоблачением преступника и внезапным прозрением рассказчика, остальных персонажей и читателя при этом разоблачении»⁵. Этот сюжетный ход фактически напрямую отсылает читателя к «Убийствам на лице Морг» Э. По.

Более распространен случай, когда животные используются людьми в качестве орудия преступления. И здесь мы встречаем более широкий спектр представителей фауны. Прежде всего, это, конечно, помесь ищейки и мастифа, «поджарый, страшный пес величиной с молодую львицу»⁶ в «Собаке Баскервилей». Помимо естественной природной внешности, внушающей страх, в описании этой *собаки* присутствуют и «рукотворные» черты, усугубляющие эффект и придающие собаке демонический облик: «Его огромная пасть все еще светилась голубоватым пламенем, глубоко сидящие дикие глаза были обведены огненными кругами (3; 149). Причем «голубоватое пламя» объясняется нанесенным на морду собаки специальным составом, содержащим фосфор и не имеющим запаха.

Не менее страшным орудием преступления является *змея*, болотная гадюка в «Пестрой ленте», ядом которой была убита сестра клиентки Холмса и от которого едва не погибла сама Элен Стоунер. Важная отличительная черта: орудие преступления становится здесь и орудием возмездия, ибо змея нападает на убийцу. Это подчеркивается в словах Холмса, завершающих произведение: «Удары моей трости разозлили ее, в ней проснулась змеиная злоба, и она напала на первого попавшегося ей человека. Таким образом, я косвенно виновен в смерти Гримсби Ройлотта, но не могу сказать, чтобы эта вина тяжким бременем легла на мою совесть» (1; 447).

Такое любопытное сочетание функций орудия преступления и одновременно возмездия преступнику соотносится еще с двумя деталями: Холмс не только предотвращает спланированное в настоящем преступление, но и расследует уже совершенное в прошлом (убийство сестры мисс Стоунер). Кроме того, истинные обстоятельства гибели первой жертвы, а затем самого доктора Ройлотта, убийцы, не сразу становятся известными широкой публике, в том числе и официальным властям: «... туповатое полицейское следствие пришло к заключению, что доктор погиб от собственной неосторожности, забавляясь со своей любимицей – ядовитой змеей» (1; 446). Истину обнаруживает как раз доктор Уотсон, рассказчик, предлагая вниманию читателей свои записи по этому делу: «Вероятно, я бы и раньше опубликовал свои записи, но я дал слово держать это дело в тайне и освободился от своего слова лишь месяц назад, после безвременной кончины той женщины, которой оно было дано» (1; 422). Таким образом, все остается чисто «семейным делом», не выходя за пределы узкого круга посвященных лиц, а наказание преступника совершается без участия полиции и суда. Все это сближает «Пеструю ленту» с «Медными буками»,

где собака выполняет близкую функцию возмездия за только спланированное преступление, а также и с «Собакой Баскервилей», где Холмс опять же расследует преступление, совершенное в прошлом (убийство сэра Чарльза), и предотвращает задуманное в настоящем (покушение на его наследника).

В более сниженном, можно сказать, пародийном ключе представлен еще один невольный «соучастник» преступления в «Голубом карбункуле». Своеобразный «сейф», где прячут украденный драгоценный камень, представлен здесь в виде «огромного, очень хорошего гуся, белого, с полосатым хвостом» (1; 419). Сам Холмс характеризует это дело как «странную и забавную загадку» (1; 421). Вор путает гуся, которого он заставил проглотить камень, с другим и не получает никакой выгоды от совершенной кражи: «...теперь я презренный вор, хотя даже не прикоснулся к богатству, ради которого погубил себя» (1; 420). Соответственно, и наказан он только страхом, Холмс не выдает его полиции: «Возможно, я укрываю мошенника, но зато спасаю его душу» (1; 421)⁷. При этом можно сказать, что гусь опять-таки выступает в роли орудия и преступления (как хранилище краденного), и возмездия, т.к. попадает к Холмсу, который таким образом находит камень и начинает расследование.

Следующая важная фигура в любом криминальном сюжете – жертва преступления. Эту функцию в произведениях Конан Дойля по преимуществу выполняют собаки («Собака Баскервилей», «Львиная грива»), компанию которым в «Серебряном» составляет конь – фаворит на предстоящих скачках, с «отметиной на лбу и белым пятном на правой передней бабке» (2; 24). Причем и здесь животное совмещает жертвенную и карательную функции, т.к. укравший его тренер погибает от случайного удара копытом. Вспомним, как Холмс говорит хозяину коня о том, что «вину Серебряного смягчает то, что он совершил убийство из самозащиты и что Джон Стрэкер был совершенно недостоин вашего доверия» (2; 27). Вернемся, однако, к «собачьей» теме.

Говоря о том, что в «Собаке Баскервилей» и «Львиной гриве» собаки выступают в роли жертв, нужно сделать необходимую оговорку. В отличие от Серебряного, где конь – объект, на который прямо направлено преступление (кража), в этих случаях собаки не являются изначально запланированными жертвами. В «Львиной гриве» «маленькое преданное создание из породы эрдель-терьеров» (3; 452) помогает Холмсу реконструировать обстоятельства гибели его хозяина: «Во мне родилось какое-то смутное предчувствие, что гибель собаки поможет распутать дело» (3; 451).

С кокер-спаниелем доктора Мортимера из «Собаки Баскервилей» дело обстоит несколько сложнее. С одной стороны, этот образ не несет никакой особой нагрузки в сюжете: не помогает в расследовании, вообще никак не участвует в нем. С другой – два упоминания о собаке Мортимера находятся в «сильных» позициях, обрамляя собой начало и конец расследования. Первой беседе сыщика и Уотсона с доктором Мортимером как инициатором расследования смерти сэра Чарльза Баскервиля предшествует своего рода реконструкция истинной породы собаки, которая «больше терьера, но меньше мастифа», по следам зубов на забытой трости Мортимера. Наконец, уже после гибели «демонической» собаки и бегства преступника, Степлтона, на болота Холмс и другие участники расследования отправляются в Гримпенскую трясины в поисках его следов и находят

место, где тот держал свою собаку, а также «скелет собаки с оставшимся на нем клочком рыжей шерсти» (3; 153). Останки идентифицируются Холмсом как сбежавший ранее спаниель доктора Мортимера, причем точные обстоятельства его побега и гибели так и остаются неизвестны читателю. В повести упоминается лишь о том, что «собака убежала на болота и не вернулась» (3; 104).

Зачем же понадобилось автору вводить этот последний эпизод, из которого следует, что несчастный спаниель стал жертвой «собаки Баскервилей»? Если реконструкция его породы в начале повести еще может быть оправдана демонстрацией дедуктивного метода Холмса, то финальный эпизод только этим объяснить нельзя. Рискнем предположить, что спаниель доктора Мортимера, с появлением и исчезновением которого на страницах повести так явно связаны начало и конец расследования, служит своего рода сниженным двойником сэра Генри. Вспомним неоднократные предостережения держаться подальше от болот, адресованные этой потенциальной жертве запланированного преступления, – и то, как легкомысленно пренебрегает ими молодой Баскервиль, отправляясь с Уотсоном на поиски беглого каторжника. Судьба сбежавшего и погибшего на болотах спаниеля как бы воплощает эту нереализованную возможную участь сэра Генри. Жертве, на которую было изначально направлено предостережение Холмсом преступление, удается спастись, но ее замещает собака, убитая собакой же.

В криминальном bestiarii Конан Дойля собака, как мы видим, вообще особым образом маркирована, выполняя практически все основные функции в криминальном сюжете. Вероятно, это можно считать своего рода отголоском того двойственного восприятия этого животного в литературе и культуре вообще, о котором пишет А.Е. Махов: непревзойденные чутье, ум и преданность хозяину, с одной стороны, и собака как «нечистое животное» и одно из обличей демонов – с другой⁸. Сошлемся также на обширный обзор литературы, приведенный в работе В.Ш. Кривоноса «Собачий код в повести Гоголя “Тарас Бульба”» и отражающий, прежде всего, демоническую характеристику собаки, которой ее образ в произведениях Конан Дойля, как мы видим, не исчерпывается⁹.

Помимо того, что собака выступает как орудие преступления и как жертва, в «Знаке четырех» это животное встречается в более традиционной для себя роли – помощника сыщика. Речь идет о Тоби, которого Холмс заимствует у старого чучельника. Рассказчик, доктор Уотсон, называет его «маленьким уродцем, длинношерстным и длинноухим, помесь спаниеля и шотландской ищейки. Он был коричневым с белым, и у него была смешная, неуклюжая походка вперевалочку» (1; 198). Такой забавный внешний облик должен был бы являть контраст с розыскными способностями собаки и ее «поразительным» нюхом. Однако ирония, преобладающая в описании Уотсона («...Тоби нюхал платок [с запахом креозота] с видом дегустатора, наслаждающегося букетом старого вина» (1; 201) и т.д.), в итоге оказывается оправданной. Вместо того чтобы привести сыщика и его друга к преступнику, неосторожно наступившему в креозот на месте убийства, Тоби сопровождает их к совершенно «не замешанной» в деле бочке с креозотом. Следующие слова Холмса как бы обозначают предел «собачьего разумения», поскольку для собаки запах креозота из разных источников одинаков: «Он действовал в меру своего разумения. <...> Нет, бедняга Тоби не виноват» (1; 207). Лишь возврат к месту, где собака по-

вернула в неправильном направлении, возвращает сыщиков к истинному следу преступников, но обрывается на причале, где те пересели в лодку. Таким образом, получается, что в произведениях Конан Дойля собака может играть достаточно нетрадиционную для себя роль жертвы, но при этом отчасти дискредитирует свою более распространенную функцию помощника сыщика в расследовании.

Еще одна роль, в которой выступает собака у Конан Дойля, может быть определена как роль свидетеля и одновременно улики, помогающей Холмсу восстановить ход событий. Наиболее явно это выражено в «Человеке на четвереньках», в «Серебряном» лишь упоминается о подозрительном молчании собак в ночь, когда был украден конь. В «Человеке на четвереньках» связь между поведением собаки и людей становится предметом особой рефлексии со стороны Холмса: «В собаке как бы отражается дух, который царит в семье. Видели вы когда-нибудь игривого пса в мрачном семействе или понурого в счастливом? У злобных людей злые собаки, опасен хозяин, опасен и пес. Даже смена их настроений может отражать смену настроений у людей» (3; 419).

Иллюстрацией к этим «теоретическим» выкладкам Холмса служит описанная далее загадка таинственного поведения профессора, вдруг обретшего привычку бегать на четвереньках, и его пса, так же вдруг ставшего кидаться на хозяина. Поведение собаки оказывается своего рода «лакмусовой бумажкой», отражающей изменения в характере и даже самой природе ее хозяина. В тексте неоднократно возникает мотив звериной, животной природы, подменяющей в профессоре Пресбери человеческую; вот один из наиболее ярких примеров в рассказе секретаря профессора: «... Окружающих не оставляло чувство, что перед ними не тот, кого они знали прежде; на него словно нашло какое-то затмение, подавившее в нем все высокие начала» (3; 422). Наконец, в традиционной заключительной речи Холмса, где дается объяснение всем таинственным событиям, об этом говорится уже прямо: «Собака, естественно, почуяла перемену гораздо раньше вас: на то у нее и тонкий нюх. Не на профессора бросился Рой – на обезьяну, и не профессор, а обезьяна дразнила его» (3; 439). Таким образом, собака представлена как существо, способное раньше других распознать подмену и увидеть в хозяине чужую личину. (Напомним, с целью омоложения профессор применяет экспериментальное лекарственное средство, сыворотку обезьяны – черноголового хульмана, с чем связано появление у него обезьяньих повадок).

Столкновение профессора и собаки, предшествующее развязке, – это схватка двух животных: «За все наши похождения я не припомню более дикого зрелища, чем эта бесстрастная и еще не утратившая остатков достоинства фигура, по-лягушечьи припавшая к земле перед беснующейся, разъяренной овчаркой и обдуманно, с изощренной жестокостью старающаяся довести ее до еще большего исступления» (3; 436). Отметим «демонический» облик собаки, который появляется в русском переводе М. Кан и отсылает, вероятно, к «Собаке Баскервилей». В оригинале этот мотив отсутствует: «In all our adventures I do not know that I have ever seen a more strange sight than this impassive and still dignified figure crouching frog-like upon the ground and goading to a wilder exhibition of passion the maddened hound, which ramped and raged in front of him, by all manner of ingenious and calculated cruelty»¹⁰. В итоге собака, сорвавшись с цепи, вцепляется профессору в горло, серьезно покалечив его.

И тут возникает вопрос, кем же является профессор Пресбери? Формально, конечно, жертвой преступного эксперимента доктора, распространяющего «омолаживающее» снадобье. О нем Холмс прямо говорит: «Я напишу этому человеку, что он совершает уголовное преступление, распространяя свое зелье, и нам больше не о чем будет тревожиться» (3; 439). Однако можно ли сказать, что Пресбери здесь – только невинная жертва? Ведь в конечном счете именно он несет наказание, пострадав от клыков собаки. И в чем заключается его вина? Вот что говорит по этому поводу Холмс: «Самый совершенный представитель рода человеческого может пасть до уровня животного, если свернет с прямой дороги, предначертанной всему существу» (3; 439). Профессор пытается избежать старости как естественного для его возраста состояния; он сам проявляет инициативу, связавшись с доктором Ловенштейном по поводу сыворотки, т.е. добровольно идет на это. И именно поэтому Ловенштейну предстоит лишь получить письмо от Холмса с угрозами, профессор же оказывается на грани жизни и смерти после схватки с собственной собакой. Таким образом, и здесь, как в «Пестрой ленте» и «Медных буках», животное выступает также и орудием возмездия.

Еще одно связующее звено между этими произведениями – дело в «Человеке на четвереньках» также остается «семейным» и не предается огласке: «Пока об этой скандальной истории знают лишь домашние, никто о ней проговорится. Стоит слухам просочиться за пределы этого дома, и пересудам не будет конца. Нельзя забывать о положении, которое профессор занимает в университете, о том, что он ученый с европейским именем, о чувствах его дочери» (3; 437). Таким образом, выявляется определенная закономерность: животное как орудие возмездия оказывается тесно связанным с жанровыми особенностями произведений, которые не столько относятся к классическому детективу¹¹, сколько сближаются с романом «семейной тайны» типа «Женщины в белом» У. Коллинза.

Более того, еще одно произведение из цикла о Холмсе, где животное выполняет функцию скорее улики (но не орудия возмездия, которое совершается без его непосредственного участия), также примыкает к выше-названному корпусу текстов. Это рассказ «Горбун» из сборника «Записки о Шерлоке Холмсе». Здесь мы находим уже знакомые особенности структуры: преступность персонажа, который формально является жертвой (полковник Барклей); объяснение его гибели вмешательством высших сил («Он пал жертвой самого провидения», 2; 145) и соответственно отсутствие самого факта преступления, которое является неотъемлемой составляющей сюжета в классическом детективе.

Сопровождающее свидетеля (но не преступника!) животное становится предметом реконструкции со стороны Холмса, который дедуктивным методом восстанавливает его облик, причем на вопрос о том, что же это за зверь, отвечает: «Если бы я это узнал, дело было бы почти раскрыто» (2; 140). Из рассказа ложного обвиняемого и свидетеля, собственно Горбуна, становится ясной степень участия его четвероногого спутника в событиях: «В спешке я опустил ключ в карман, а лова Тедди, который успел взобраться на портьеру, потерял палку (2; 148). Т.е. «красновато-коричневый зверек, тонкий и гибкий, с лапками горноста, с длинным тонким носом и парой самых прелестных глазок, какие я только видел у животных» (2; 148), который идентифицируется в итоге как *мангуста* или «фараонова мышь», становится своего рода катализатором действия, зас-

тавив своего хозяина потерять экзотическую дубинку, благодаря чему в деле возникает «индийский след». Тедди и его хозяин, несомненно, составляют пару «зеркальных» двойников: ловкий зверек, привезенный из дальних стран в Англию, – и калека-англичанин, долгое время удерживаемый в плену на чужбине.

Экзотичность мангусты отсылает нас к еще одной функции животных в произведениях из цикла о Холмсе. Собственно, ее можно определить как экзотический антураж, поскольку особой роли в развитии криминального сюжета эти животные не играют, только контрастируя с окружающей героев *нормальной* действительностью. Речь идет, прежде всего, о *гепарде* и *павиане* в «Пестрой ленте», о которых рассказывает Элен Стоунер: «Еще есть у него [Ройлотта] страсть к животным, которых присылает ему из Индии один знакомый, и в настоящее время по его владениям свободно разгуливают гепард и павиан, наводя на жителей почти такой же страх, как он сам» (1; 427). Как представляется, такую же функцию выполняют животные, перечисленные в качестве обитателей дома чучельника в «Знаке четырех»: барсук (который кусается), горностаи, змея (неядовитая веретеница) и некие «важные птицы» (1; 198), прямо не названные в тексте. На странность дома и обитающих в нем животных с точки зрения нормы указывают слова чучельника: «Спасения нет от мальчишек. Любят трогать под моими окнами» (1; 198).

124

Подведем итоги. Животные, которые составляют «криминальный бестиарий» А. Конан Дойля, выполняют в сюжете следующие основные функции: невольный преступник (цианея в «Львиной гриве»); орудие преступления (собака в «Собаке Баскервилей», гусь в «Голубом карбункуле»), которое одновременно может быть и орудием возмездия (болотная гадюка в «Пестрой ленте», собака в «Медных буках»); прямая или косвенная жертва преступления (конь в «Серебряном», хотя он совершает убийство в целях самообороны; собаки в «Собаке Баскервилей» и «Львиной гриве»); помощник сыщика (собака в «Знаке четырех»); улика (собака в «Человеке на четвереньках»); мангуста в «Горбуне»; экзотический антураж (гепард и павиан в «Пестрой ленте», животные из дома чучельника в «Знаке четырех»). Бросается в глаза, что единственное животное, которое выступает практически во всех ролях, – собака, что связано, вероятно, с двойственным ее восприятием в культурной традиции. Особенности изображения животных у Конан Дойля и функции, выполняемые ими в криминальном сюжете, оказываются тесно связанными с жанровой природой его произведений.

В ряду подобных текстов выделяются те, в которых Холмс расследует преступление, уже совершенное в прошлом, и предотвращает его повторение в настоящем. Животные здесь могут выступать в роли орудия возмездия, наказания преступнику, причем дело не выходит за весьма ограниченные пределы «семейного круга», вне которых оно известно лишь Холмсу и Уотсону («Пестрая лента», «Медные буки», к ним примыкает «Собака Баскервилей»), хотя там на заключительном этапе вмешивается полиция, а собака является лишь орудием преступления, но не возмездия. Введение в криминальный сюжет животных у Конан Дойля вообще оказывается связанным с более заостренной, нежели это обычно свойственно классическому детективу, постановкой проблемой преступления и наказания. Из рассмотренных нами текстов факт преступления, во вся-

ком случае серьезного и преднамеренного, есть, пожалуй, лишь в упомянутых выше «Пестрой ленте» и «Собаке Баскервилей», с натяжкой – в «Медных буках», где преступник не достигает своей цели, а насильно удерживаемая им в доме дочь успевает освободиться до вмешательства Холмса. Во всех остальных случаях или преступной оказывается сама жертва (как в «Человеке на четвереньках» или «Горбуне»), или преступник столь жалок и полон раскаяния, что Холмс не предаст его суду («Голубой карбункул»). Однако более подробный разговор об этом уже выходит за рамки данной статьи, а тема требует дальнейшей разработки.

¹ *Махов А.Е.* Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. М., 2011. С. 51. Ср. с определением бестиария в ЛЭТП: «... жанр средневековой дидактической литературы, представляющий собой каталог реальных и вымышленных животных с описанием некоторых их свойств, в ряде случаев – с их символическим истолкованием». *Юрченко Т.Г.* Бестиарий // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. Стлб. 80. Выделено нами. – *О.Ф.*

² См., например: *Клебанов Л.* Преступник и преступление на страницах художественной литературы. М., 2006. С. 3–4; *Смиренский В.Б.* Формула тайны: Модели сюжетных структур и нарративного интеллекта // Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е.М. Мелетинского. М., 2001. С. 225–247, где предпринимается попытка соотнести детективный сюжет со сказочным, т.е. с «функциями», выделенными В.Я. Проппом. При этом животное как орудие преступника рассматривается в качестве аналога сказочного «дракона». Упомянем также следующее любопытное исследование, целый раздел которого посвящен теме «Конан Дойль и собаки»: *Straughan R.* A Study in Survival: Conan Doyle Solves the Final Problem. Winchester; Washington, 2009. P. 67–74. Генезис образа Черной Собаки рассматривается в книге: *Wagner E.J.* The Science of Sherlock Holmes: From Baskerville Hall to the Valley of Fear, the Real Forensics Behind the Great Detective's Greatest Cases. Hoboken, New Jersey, 2006. P. 17–30. О «13 легендарных британских Черных Собаках» (в том числе о «Собаке Баскервилей») см.: *Choron S. and H.* Planet Dog: A Doglopedia. New York, 2005. P. 28.

³ *Клугер Д.* Баскервильская мистерия: История классического детектива. М., 2005. С. 105–109.

⁴ См. одноименный раздел в его книге: *Клугер Д.* Указ. соч. С. 78–100.

⁵ *Кириленко Н.Н.* Авантюрное расследование или классический детектив // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 86.

⁶ *Конан Дойль А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М., 1966. С. 149. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страниц после цитат.

⁷ В канадском справочнике, посвященном Шерлоку Холмсу, упоминается о соотношении такой развязки с жанровой спецификой произведения как святочного рассказа. См.: *Redmond C.* Sherlock Holmes Handbook. 2nd edition. Toronto, 2009. P. 18.

⁸ См.: *Махов А.Е.* Указ. соч. С. 80–83.

⁹ *Кривонос В.Ш.* Собачий код в повести Гоголя «Тарас Бульба» // Филологический журнал [Новый филологический вестник]. 2006. № 1 (2). С. 114–122.

Опубликовано также в составе его монографии: *Кривонос В.Ш.* Повести Го-голя: Пространство смысла. Самара, 2006. С. 54–65.

¹⁰ *Conan Doyle A., Sire.* The Adventure of the Creeping Man // Conan Doyle A., Sire. The Complete Sherlock Holmes / Introduction and Notes by Kyle Freeman. Vol. II. New York, 2003. P. 613.

¹¹ Об инвариантной структуре классического детектива см.: *Кириленко Н.Н.* Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 27–47; № 3 (10). С. 105–115; № 4 (11). С. 74–84; 2010. № 1 (12). С. 16–32; № 4 (15). С. 23–40; 2011. № 1 (16). С. 13–24.

Образы животных в фильмах о дикой природе: экологическая эстетика и массовая культура

Сегодня мы живем в мире визуальных образов, которые окружают нас со всех сторон – это и вездесущая реклама, и кинообразы, и мелькающие страницы интернета, и транслируемые по телевидению программы и передачи. Человек в наши дни уже не может себе представить жизнь без технических средств, а его восприятие окружающего мира опосредуется представлениями, сформированными под влиянием средств массовой информации. Жизнь рядового жителя мегаполиса оказывается оторванной от природной среды, а редкие поездки за город не могут восполнить недостаток общения с окружающим миром. Поэтому в современной культуре постоянно повышается интерес к миру дикой природы, не затронутой человеческим влиянием. Однако культура способна создать лишь искусственный образ Природы, не отделимый от культурных смыслов, и этот образ сегодня все чаще замещает нам опыт реального общения с природным миром.

Схожая ситуация наблюдается и в сфере взаимоотношений человека с животным миром, ведь, если не считать домашних питомцев, зверей в зоопарке и постоянно сопровождающих городскую жизнь зверей и птиц, наше общение с животными сведено к минимуму. Но, с другой стороны, можно заметить, что визуальное пространство современной культуры перестроено образами животных: они улыбаются нам с рекламных плакатов, мы видим их в виде детских игрушек и персонажей мультфильмов, в виде героев передач и кинофильмов. Подобное распространение зооморфных образов связано не только с культурным значением животных и тем богатством смыслов, что они способны транслировать, но и с особой притягательностью, которой эти образы обладают. Ведь животный мир всегда был интересен человеку, начиная с первобытных времен, когда жизнь человека напрямую зависела от животного и заканчивая современным этапом, характеризующимся практически полной независимостью человеческого общества от природы. Вот только с развитием цивилизации человек постепенно переходил от непосредственного контакта с животным миром к отстраненному созерцанию и изучению животного, которое в конечном итоге привело к маргинализации зверя, его выдворению за пределы культурного пространства, а его место заняли многочисленные обработанные культурой образы животных.

Вероятно, подобные противоречия между желанием человека прикоснуться к жизни дикой природы и предлагаемым ему окультуренным образом зверя ярче всего проявляются в сфере документального кино о

животных и в фильмах о дикой природе. Ведь эти фильмы как нельзя лучше отражают все изменения в отношении общества к животному миру, а также стараются гармонизировать отношения человека и животного, проникнуть в жизнь такого близкого и в то же время далекого для нас мира. Собственно документальное кино, как и кинематограф в целом, в некотором роде обязаны своим появлением именно животным, вернее, стремлению человека запечатлеть невероятную красоту окружающего мира в движении. Первыми опытами в этом направлении можно считать экспериментальную серию фотографий Эдварда Мейбриджа 1877 года, который попытался заснять все фазы бега лошади, а также двухсекундную видеосъемку «Падающая кошка» (1890) Этьена-Жюля Маре¹. Да и в ранние годы существования кинематографа большинство режиссеров использовали в своих работах животных. Здесь стоит вспомнить хотя бы сцены борьбы животных на сцене в ранних кинолентах 1890-1900-х годов, люмьеровский ролик «Маленькая девочка и ее кошка» (1897), короткометражный фильм «Боксирующие кошки» Томаса Эдисона (1894), фильмы «Спасенная Ровером» (1905), «Симба» (1922) и другие фильмы, где появлялись как домашние питомцы, так и дрессированные животные и дикие звери. Конечно, делалось это исходя из предпочтений публики начала XX века, испытывающей небывалый восторг от лицезрения на экране смешных кенгуру, самоотверженных собак или свирепых львов и тигров.

128

Здесь стоит отметить, что животные в европейской и американской культуре XIX - начала XX века занимали нишу массовой культуры. Особенно это было заметно в викторианской Англии, где походы в публичный зоопарк, а также уличные и цирковые представления с участием животных были одним из основных развлечений для широких масс, а более изысканная публика занималась изучением животного разнообразия по научным изданиям, заводила себе породистых питомцев, и увлекалась охотой, которая иногда приводила состоятельных отцов семейств в самые отдаленные уголки Британской империи. К тому же во второй половине XIX века с изобретением фототехники, животные стали излюбленным объектом, как для фотографов-профессионалов, так и для любителей, а фотоаппарат все чаще стал заменять ружье в дальних путешествиях и способствовал росту интереса к природе. Вероятно, именно это послужило причиной того, что в это время научное сообщество заинтересовалось не только описанием внешнего вида и внутреннего строения животных, но также и их поведенческими особенностями. Таким образом, ранние фильмы с участием животных стали лишь новым видом массовой культуры, где непосредственное наблюдение за животными в зоопарке или взгляд на статичное изображение зверя был заменен на движущуюся картинку, а сами фильмы становились лишь экранизированными версиями похода в зоопарк или поездки на охоту. Зрителей ожидал своего рода спектакль, где зверю было отведено место экзотической диковинки, способной напугать или поразить воображение публики. Даже документальные ленты и передачи первой половины XX века были нацелены не только на просвещение публики, но и на ее развлечение, поэтому в них использовались видеозаписи охотничьих экспедиций и отснятые в зоопарке материалы, которые сопровождались комментариями ведущего в студии. Лишь после II Мировой войны, когда были созданы новые виды камер и технологии съемки, создатели передач о животных сократили расстояние между зрителем и дикой природой, они сами отправились в джунгли и саванны, ста-

ли погружаться в глубины океанов и подниматься на горные пики, чтобы уже оттуда вести рассказ о жителях самых отдаленных уголков нашей планеты, разделяя с животным среду его обитания. В это же время документальные передачи о животных стали более научными, они стали уделять внимание не только экзотическому облику животных, но в большей степени их поведенческим особенностям, социальной и половой жизни. Они не потеряли своей популярности, а скорее, наоборот, приобрели новых зрителей, став одним из наиболее распространенных жанров документалистики.

Сегодня все мы знаем о канале Animal Planet или о фильмах и передачах BBC и National Geographic, посвященных животной тематике, а наши детские впечатления связаны с передачей «В мире животных». Программы о животных кажутся нам вездесущими и мало примечательными, но, наверное, каждый из нас ловил себя на том, что они вызывают интерес и заставляют сопереживать героям-животным. А сами документальные ленты и фильмы о дикой природе становятся особым пространством, где животное открывается нам с новой стороны. Можно сказать, что документальные фильмы, представляют собой особый взгляд на животный мир. С одной стороны, они отражают экологическую эстетику, показывают многообразие видов, населяющих нашу планету, заворачивают зрителя демонстрацией естественной жизни, заставляя его осознать не только красоту и хрупкость мира, но и отражая подсознательное желание человека уподобиться не знающим волнения живым существам, вернуться в лоно природы. С другой стороны, изображения животных остаются в восприятии человека лишь экзотическими красочными образами, не имеющими отношения к реальной жизни человека. Но это совсем не мешает постоянно растущей популярности подобных фильмов. Ведь, по мнению многих исследователей, просмотр документальных передач о животных заменяет нам непосредственный контакт с животными, ведь во время похода в зоопарк или поездки в национальный парк, мы можем и не увидеть животных, которые будут либо спать, либо отдыхать и совсем не будут стремиться показывать себя людям, в то время как на телеэкранах животные всегда представлены во всей своей красе. Поэтому-то документальные фильмы, в первую очередь, - это зрелище, спектакль, где животные хоть и не играют роли, но эти роли им приписывают создатели фильмов, которые делают из животных в пространстве естественной среды культурных персонажей, заставляющих зрителей сопереживать и испытывать определенные эмоции. В итоге, образы природы и ее существ оказываются отражением ожиданий публики.

Интерес массовой публики к фильмам и передачам о дикой природе можно также объяснить не только стремлением приобщиться к миру естественной, лишенной современных проблем жизни, но и тем, что человек, наблюдая за животным, подсознательно пытается найти в нем человеческие черты, или же отыскать в себе черты зверя. То есть фильмы о животных являются своего рода отражением противоречивых взаимоотношений между человеком и животным. Интересно, например, замечание Синтии Крис, автора книги «Watching Wildlife», об эволюции жанра документального кино о дикой природе. Она отмечает, что в ранних кинолентах звери чаще всего были вовлечены в человеческую деятельность и воспринимались как объект развлечения, затем фильмы приобрели антропоморфный ракурс, и зверям стали приписывать человеческие характе-

ристики, рассказывать о них с точки зрения человека, и наконец, уже в последние десятилетия XX века документальные передачи стали носить зооморфный характер, т.е. знания о жизни животных стали переноситься на жизнь человека и использоваться, чтобы лучше понять его поведение². Конечно, с этим можно спорить, но все же во время просмотра фильмов о дикой природе мы смотрим не столько на животных, сколько на человека сквозь призму животного. Поэтому, несмотря на демонстрацию естественной жизни природы, документальные фильмы предлагают нам все-таки антропологизированный взгляд на мир, ведь нередко жизнь животных в них представлена с точки зрения человеческих категорий и ценностей, а повествование об их жизни представлено в форме типичных для нашей литературы сюжетов взросления. Акцент в фильмах делается на типичных моментах жизни, которые имеют свои аналоги и в жизни человека. Так, умиление зрителей вызывают сцены рождения, заботы о детенышах, особым интересом также пользуются брачные игры и ухаживания животных, миграции, сцены охоты и ночной жизни животных. Зритель здесь выступает в роли подглядывающего за интимной и социальной жизнью животного, ведь на экранах нам демонстрируют те моменты, которые мы никогда бы не увидели в реальной жизни. К тому же, как отмечал Ю.М. Лотман, дикие звери совсем не стремятся контактировать с человеком, хотя бы даже с целью его поедания: они уstraняются от него, в то время как человек с самого начала, как охотник и зверолов, стремился к контактам с ними. Интерес человека к образам животного мира также всегда оставался проявлением и его скрытых и подавленных желаний. Исследовательница Катрин Рассел в своей книге, посвященной экспериментальным и этнографическим фильмам, даже отмечает, что удовольствие, которое испытывают зрители от наблюдения за экзотическими животными, это *«что-то среднее между возбуждением от сексуального зрелища и удивлением перед необычным видом и поведением аборигена какого-нибудь не известного ранее племени»*³. Отсюда и тот эмоциональный отклик, что вызывает просмотр передач о животных, где использованы сценные брачные игр и спаривания животных. Они появились в фильмах о жизни диких животных лишь во второй половине XX века, и тут же стали объектом обсуждения, ведь в отличие от интимной жизни человека, традиционно скрытой от публики, сексуальные отношения животных оказались выставленными напоказ и быстро проникли в современную массовую культуру. Так, в книге «Watching Wildlife» Синтия Крис приводит в пример музыкальную композицию «Bad Touch» группы Bloodhound Gang, вышедшую в 1999 году, где есть строчка, вольный перевод которой звучит, как *«Мы с тобой просто млекопитающие, поэтому давай делать то же, что они делают на канале Дискавери»*⁴. Да и в популярных фильмах конца 1990-х, 2000-х годов можно встретить сцены, где героиня, переживающая разрыв со своим другом, включает телевизор, натывается на сцену спаривания животных и начинает размышлять о пережитом разрыве, уже лучше понимая поведение своего партнера⁵.

Сюжеты фильмов и программ о жизни животных не только проникли в массовую культуру, но также и сами переняли некоторые ее черты. Теперь помимо привычных для нас передач, повествующих о повадках и особенностях тех или иных видов животного царства, на Animal Planet и других каналах все чаще стали появляться популярные передачи о животных в форме реалити-шоу или сериалов, рассчитанных на массового зри-

теля. Стоит только взглянуть на программу передач канала Animal Planet, и в глаза сразу же бросаются такие названия, как «Приключения панды», «Самые несносные ручные животные Британии», «Дикие и опасные», «Планета малышей» и т.д. Таким образом, можно сделать вывод, что телевизионные программы о животных стали носить менее научный характер и все больше отражают интересы публики. В этом отношении интересен и документальный сериал «Обезьяны-воришки» (Нидерланды, 2008), не так давно транслировавшийся по российскому телевидению, где жизнь обитающих в храме мартышек, считающихся священными животными, представлена в формате «мыльной оперы» с определенными типами героев, развитием сюжета, не обделена интригами и трагедиями. Или же знаменитый британский телевизионный сериал «Поместье сурикатов» (2005–2008), который повествует о полной драматической событийной жизни одного из кланов сурикатов в пустыне Калахари. Причем необычный формат передачи позволял зрителям на протяжении долгого времени наблюдать за своими любимыми героями, переживать вместе с ними радостные моменты и горечь потерь.

Стоит также отметить, что чаще всего животные в документальных фильмах и передачах представлены в естественной для них среде, лишённой человеческого присутствия, и поэтому должны быть лишены каких-либо культурных коннотаций. Однако для современного человека сложно абстрагироваться от навязанных культурным опытом смыслов и значений, поэтому, наблюдая за животными, мы сопереживаем, в первую очередь, тем существам, которые нам более знакомы и которые несут в себе положительный культурный смысл. Так, например, человеку сложно сопереживать змеям, крокодилам, акулам или даже волкам, т.к. в нашем сознании они традиционно связываются с понятием зла, темных сил и смерти. Зато, например, в фильмах о жизни львов или тигров даже сцены охоты и убийства кротких косуль не вызывают жалости, ведь крупные хищники традиционно ассоциируются с понятиями силы и смелости, могущества и превосходства. Да и в целом, по мнению некоторых исследователей, например, А. Дорина, звери документальных фильмов и фотографий в большей степени виртуальны, чем реальные, и приближены к собственно искусственным образам животных, созданным при помощи компьютерной графики⁶. Здесь имеется в виду не замечательный фильм «Прогулки с динозаврами», где все появляющиеся на экране доисторические ящеры были воссозданы при помощи компьютерной графики, а привычные нам передачи и фильмы, где зритель может увидеть муравья, занимающего весь экран телевизора, совершить полет вместе с клином журавлей или погрузиться в глубины океана вместе с ныряющим кашалотом. В реальной жизни мы не сможем пережить тех же ощущений и увидеть этих животных со столь близкого расстояния, поэтому-то в нашем восприятии они практически не отличаются от искусственно созданных тиранозавров «Парка Юрского периода», Годзиллы или других необычных существ.

Однако стоит признать, что сама тяга современного человека к образам дикой природы выступает как некая характерная черта современного мироощущения и несет в себе отпечаток формирующегося экологического сознания. Осознание существующих экологических проблем сегодня заставляет многих людей заново оценить неувядающую красоту нетронутых природных ландшафтов и их обитателей, живущих тихой непримет-

ной жизнью, которая в современных условиях, к сожалению, оказывается под угрозой. Клод Леви-Стросс пишет, что *«растения и животные, как бы скромны они ни были, с самого начала являлись для людей источником самых сильных эстетических чувств»*⁷. Поэтому образы животных, в особенности представленных в их естественной среде, в современной культуре начинают рассматриваться как предмет и ресурс красоты и этических переживаний, а сама дикая природа приобретает романтический ореол. Ведь фотографии и фильмы, посвященные дикой природе, позволяют человеку проникнуть в те места, где он никогда бы не побывал, увидеть те объекты и события, что невозможно увидеть собственными глазами, они играют на присущем человеку чувстве авантюризма, жажде открытий и познания окружающего мира.

К тому же, сегодня все чаще звучат разговоры об экологической эстетике, которая воплощена в большинстве фильмов о дикой природе. Как пишет Н.Б. Маньковская: *«Для современной экологической эстетики в целом характерен этический пафос, направленный на поиск общечеловеческих ценностей в природе, технике, искусстве, общественной жизни»*⁸. Поэтому и зооморфные образы в контексте экологической эстетики в большинстве случаев приобретают нравственную окраску, заставляя зрителя задуматься о взаимоотношении человека и животного мира, о необходимости гуманного отношения и развития экологического мироощущения в целом. В этом отношении особо значимыми оказываются фильмы, передачи о дикой природе и фотосъемки нетронутых пейзажей и их обитателей. Так, например, работы всемирно известного фотографа-натуралиста, работающего с National Geographic, Франса Лантинга позволили максимально сократить физическую и психологическую дистанцию между человеком и зверем, остаться наедине с сильными и опасными животными, заглянуть им в глаза, увидеть многие скрытые моменты жизни⁹. А серия знаменитых документальных передач Дэвида Аттенборо «Жизнь на Земле», которую транслировали на канале BBC в 1980-х годах, показала, что человек и животные могут сосуществовать вместе, не нарушая гармонии Природы, стоит лишь принять тот факт, что звери имеют такое же право жить на планете Земля. Дэвид Аттенборо, которому пришлось некоторое время жить в обществе горилл и других животных, отмечал, что обмениваясь взглядом с гориллой, он чувствовал, что между ними установилось своего рода взаимопонимание¹⁰. В этом обмене взглядом с диким зверем и состоит особая ценность и определенный смысл фильмов о дикой природе, ведь как писал Джон Бергер, *«никакой другой вид, кроме человека, не опознает взгляд животного как знакомый. Других животных взгляд держит на расстоянии. Человек начинает сознавать себя, посылая ответный взгляд»*¹¹.

Стоит также вспомнить и великолепные, трогающие за душу фильмы Жака Перрена «Микрокосмос», «Птицы» и «Океаны», где перед зрителем разворачивается неведомый доселе мир Природы, поражающий своей красотой, разнообразием и величием. Подобные фильмы, по мнению Синтии Крис, представляют собой *«иллюзорную картину прекрасно устроенного, гармоничного, жизнерадостного мира природы, утешительный образ бессмертного, «природного», деполитизированного и объединенного мира, который хотя бы ненадолго позволяет нам избавиться от страхов и враждебности реального мира»*¹². Развитию гуманного, нравственного отношения к животному миру способствует и появление пол-

нометражных художественных фильмов о животных, где они играют не второстепенную роль помощников главных героев или являются частью окружающего пейзажа, а выступают уже в лидирующих ролях. Это могут быть популярные фильмы для детей и семейного просмотра, например, известный фильм «Освободите Вили», заставляющий нас сострадать судьбе касатки Вилли и переживать вместе с юным героем, пытающимся спасти своего друга, или фильмы о животных, проявляющих небывалые качества. Образы диких животных также часто появляются в художественных фильмах, где они являются главными героями, как например, в фильмах известного французского режиссера Жана Жака Анно «Медведь» (1988) и «Два брата» (2003). Так, в фильме «Медведь» зритель оказывается в «медвежьей шкуре» и наблюдает за людьми с позиции главного героя – молодого медвежонка Юкка. После гибели матери он остается в полном одиночестве, но встречает обозленного на весь мир гриззли Каара, раненного двумя охотниками. Юкка сумел с ним подружиться, и вместе они стараются спастись от преследующих их охотников. А фильм «Два брата» повествует о судьбе двух маленьких тигрят, разлученных людьми в детстве и встретившихся лишь на арене, где на них устремлены сотни человеческих глаз, охочих до крови и беспощадности. Однако звери здесь оказываются гораздо человечнее людей и вместо агрессии проявляют братскую любовь и нежность во время душераздирающей встречи на ринге. Подобное «примитивное кино», рассказывающее о людях как о животных, а о животных — как о людях, оказывается понятным и близким для многих, ведь оно *«возвращает нам контакт и с живым, и вроде бы с неодушевленным миром, апеллируя к детской непосредственности чувств»*, и в то же время оно ориентировано на *«интеллектуальное постижение своего истинного места в этом бесконечном круговороте жизни, вечном торжестве первооснов всего сущего»*¹³.

Таким образом, проникновение в мир «дикой природы» при помощи визуальных технологий в фильмах и передачах о дикой природе сегодня позволяют нам заново осознать ее красоту, которая способствует проявлению нравственных и возвышенных чувств, делает человека чище и благороднее, дарует человеку чувство расслабленности, спокойствия и счастья. Поэтому стоит признать экологическую ценность документальных фильмов и передач о животном мире, которые обнаруживают в себе пересечение этических и эстетических исканий современного человека.

¹ Burt J. Animals in Films. – London: Reaktion Books, 2002. – p. 105-106

² Chris C. Watching Wildlife / Cynthia Chris. – p. X

³ Catherine Russell, Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video. - Durham, 1999, p. 122.

⁴ Chris C. Watching Wildlife / Cynthia Chris. – p. XV

⁵ Например, в фильме «Дневник Бриджет Джонс» (2001), «Флирт со зверем» (2001) и др.

⁶ Дорин А. Виртуальные животные в виртуальных средах/ пер. с англ. А. Матвеевой // BIOMEDIALE: Современное общество и геномная культура [Электр. ресурс]/ сост. и общ. ред. Д. Булатов. – Электр. текст. дан. - Кали-

нинград: КФ ГЦСИ, ФГУИПП «Янтарный сказ», 2004. - с. 417. – URL: <http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/> (дата обращения: 23.03.2011)

⁷ Леви-Стросс К. Структурализм и экология [Электр. ресурс] // Philosophhy.ru = Цифровая библиотека по философии. – 1977. – URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000684.html> (дата обращения: 21.01.2011)

⁸ Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). – М.: ИФРАН, 1994. - с. 334

⁹ Варланов А., Нежина А. Крокодилы-бегемоты, обезьяны-кашалоты: в ГМИИ им.Пушкина проходит зоовыставка Франса Лантинга // Газета «Культура» [Электр. ресурс]. – Электр. журн. - №41 (7400) 23 - 29 октября 2003г. – URL: http://www.kultura-portal.ru/tree_new/culpaper/article.html (дата обращения: 27.02.2012)

¹⁰ Burt J. Animals in Films. – p. 45

¹¹ Berger J. Why Look At Animals? // Berger J. About looking. – New York.: Pantheon, 1980. - p.3

¹² Chris C. Watching Wildlife / Cynthia Chris. – London, Minneapolis: Unversity of Minessota Press, 2006. – p.202

¹³ Кудрявцев С. «Медведь»: философская приключенческая драма // Кудрявцев С. 3500. Книга кинокритик. В 2 т. Т.1: А-М. – М.: Печатный двор, 2008. – с. 431

ВСЕ В МАСТЬ:
Символы стихий в классических
и современных колодах Таро

Как всякая целостная философско-окультизная система в Западной традиции, карты Таро с самого начала своего «исторического» существования (XV в.) претендуют на полноту описания мира путем использования универсальных и очевидных символов и их соотношений. Следуя великому герметическому принципу «Что наверху, то и внизу», эти карты за несколько веков своего активного бытования накопили множество значений и способов толкований для любого уровня запроса: расклад на Таро способен ответить на вопрос из любой сферы человеческой и мировой жизни.

Естественно, что в Таро в полной мере проявлена и воплощена в разнообразных, но неизменно ярких и понятных символах и идея о круге четырех стихий, формирующем природу мира и человека. Это связывает Таро, например, с традиционной астрологией и позволяет, соотнеся карту той или иной масти и достоинства с подходящим по стихии знаком Зодиака или его частью (деканом), довольно точно отвечать на вопросы о сроках событий; а учитывая связь конкретной стихии с тем или иным типом человеческого темперамента – показать психологический портрет человека.

Особенно четко связь Таро и стихий явлена в так называемых Младших Арканах. Это 56 карт, которые, как и обычные игральные, делятся на четыре масти. Мать состоит из 10 номерных карт и четырех «фигурных» или «придворных» карт-персонажей¹. Эти две группы карт каждая по-своему осваивают и показывают проявления той или иной стихии. А каждая масть в Таро издавна однозначно ассоциируется с конкретной стихией и всем полем значений, с этой стихией связанным.

Со стихией огня – и со сферой человеческого духа, с побудительным мотивом к действиям, с движением, «драйвом», вдохновением, духовным порывом, вспышкой активности – связана масть жезлов (также в разных версиях это могут быть посохи, дубинки, факелы). Порыв требует осмысления, прояснения; следующей идет стихия воздуха, сфера интеллекта, работы ума, коммуникации, вербальности, формулировок, расчетов, планирования, дискуссий/ конфликтов, и это в Таро масть мечей, самая острая и жесткая. Следом возникают эмоциональные переживания, радости

и печали, сердечное согласие или разочарование, тут в игру вступает стихия воды – еще подвижная, но уже осязаемая «на ощупь», и воде соответствует масть кубков (также чаш). И процесс завершается реализацией, воплощением в материале, получением осязаемого продукта; это царство стихии земли, ее символизирует масть пентаклей (камней, монет, плодов); с землей/пентаклями связаны телесность, экономика, урожай, вообще любой зримый и неизменный результат.



Рис.1

Внутри масти номерные карты содержат в себе как бы процесс нарастания свойств масти/стихии от туза – воплощающего в себе самый изначальный принцип, корень сил, суть стихии, до десятки, в которой природа стихии доходит до окончательной полноты и исчерпывается, нисходя на следующий качественный уровень, в другое, более низовое и плотное стихийное царство. В целом этот процесс хорошо иллюстрируется каббалистической схемой Древа сефирот и проходящей по нему «молнией творения» (рис.1). (Существует и схема, объединяющая четыре Древа и охватывающая весь процесс, когда масти, достигая предельного развития, переходят друг в друга.)

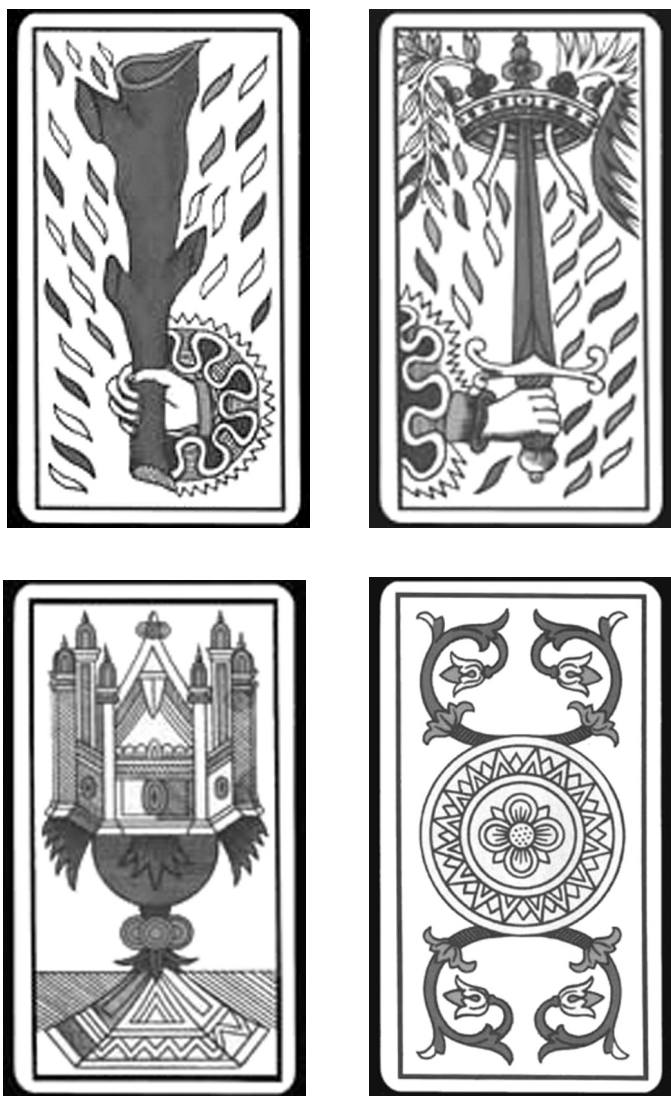


Рис. 2

Соответственно, именно тузы в любой колоде обычно имеют самое выразительное графическое изображение своей стихии. Более того, за несколько веков существования Таро масти получали иной раз яркие дополнительные значения сообразно идейным веяниям своего времени.

Вот тузы знаменитого Марсельского Таро (рис.2). Эта версия возникла на базе южно-европейских колод XVII века, окончательно сложи-

лась в начале XVIII-го, в разгар Марсельской чумы 1720 г., и колода в нескольких версиях (отличных, главным образом, по цветовой гамме) весьма популярна до сих пор. XVIII столетие, «век Разума» стремился к единообразной классификации всего, к пониманию казавшихся несложными механизмов жизни, к нахождению простых и гармоничных принципов мироустройства как в природе, так в мире людей.

Потому масти Марсельского Таро в понимании современников соотносились не только со природными стихиями, человеческими темпераментами и астрологическими явлениями, но и с конкретными сферами человеческой деятельности, с родом занятий и конкретно с сословиями тогдашнего общества. Жезлы – простейшие орудия труда – были отданы крестьянам, производителям первичного продукта; мечи означали воинское сословие, рыцарство, аристократию (недаром меч Марсельского туза увенчан короной); кубок напоминает церковный потир, это не просто сосуд, но чаша Причастия, и кубковая масть приписана духовенству; а золотой пентакль (круглый и со всех сторон одинаковый – потому Марсельские пентакли не имеют в раскладе «перевернутого» положения: деньги – штука универсальная) отсылает к торговому сословию. Понятно, что сейчас такое деление изрядно устарело, но на преобладание в раскладе той или иной масти тарологи обращают внимание, если задан вопрос, например, о профориентации. Если человек ищет в будущей профессии творческого самовыражения, то на него укажут жезлы; если стремится прежде всего к заработку – пентакли; если для соискателя важным является удовольствие, хороший коллектив, приятное общение – кубки; а мечи покажут построение формальной карьеры путем жестких, хорошо спланированных ходов. Мне в практике встречались даже кубкальные указания – мечи рекомендовали человеку государственную службу «при погонах» – армию, прокуратуру, силовые ведомства; пентакли приглашали даму на должность бухгалтера-экономиста, а кубки отсылали молодую девушку за стойку бара.

Среди практикующих тарологов укоренились и аналогии между проявлением стихии и родом занятий, вернее сказать, характерным образом действий, ярче всего проявленным в картах Рыцарей. Рыцари – самая активная из фигурных карт, и условно их распределяют как бы по «родам службы» (рис. 3). Рыцарь кубков, красавец на гарцующем белом коне, прекрасный принц девичьих грез – это «рота почетного караула», нечто вроде декоративного кавалерийского полка, красивого, но в жизни мало полезного; Рыцарь мечей считается «десантником» – как правило, это элитарные войска, действительно десант или авиация... в проявлении – напор, натиск, ужас, летящий на крыльях ночи, для врагов; но и мирным жителям в день ВДВ лучше без нужды на улицу не выходить. Рыцарь жезлов – это «гаишник», тот, кто получает свое здесь и сейчас, вариант разбойника с большой дороги, ему может повезти, а может и нет. Ну и Рыцарь пентаклей, «таможенник», который никуда вообще не едет, а стоит – но стоит там, где мимо него никто бесплатно проехать не сможет.

Если еще немного продолжить о роли стихий-мастей в консультативной тарологической практике, то очень интересно работает понятие о стихиях, например, в вопросах, связанных со здоровьем кверента: мечи покажут проблемы с дыхательной системой организма, подверженность простудам (воздух!) и травмам; кубки – вода – обратят внимание на кровообращение и вообще жидкостные системы; жезлы – огненная масть –



Рис. 3

предупредят об опасностях любых воспалительных процессов, особенно в суставах и позвоночнике; а пентакли/земля посоветуют контролировать все, что связано с пищеварением.

И конечно, четкая ассоциация тарологических мастей и природных стихий в «физическом» проявлении позволяет нам-практикам предсказывать погоду с точностью большей, чем доступна профессиональным метеорологам.

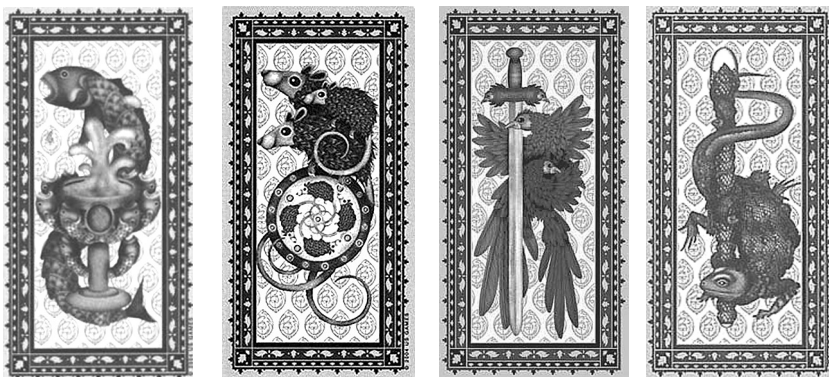


Рис. 4

Соотнесение мастей со стихиями как с универсальными составляющими мира оказалось очень плодотворной идеей для дизайна многих и многих последующих колод Таро. Вот, например, так выглядят тузы «Средневекового кошачьего Таро»² (рис.4). С изобразительной точки зрения колода сделана путем синтеза Марсельской и Уэйтовской традиций, а персонажами являются кошки, одетые в средневековые наряды. Но вот как воспринимаются стихии с точки зрения кошки – мелкого, но ловкого хищного зверька? На тузах вместе с мечом, кубком, монетой и факелом изображено характерное для стихии живое существо – причем такое, которое может стать законной кошачьей добычей. Понятно, что в воде кошка поймает рыбку, в воздухе – птичку, на земле – крысу, и, будучи сама мистическим зверем, даже в огне сумеет выловить саламандру.

Продолжая кошачью тему, надо упомянуть Таро «Кошачий глаз»³. Автор колоды, Дебра Гивин – профессиональный ветеринар, и колода незатейливо и реалистично показывает крупным планом жизнь реальных кошек. Масти же распределены так: воду/кубки/эмоции представляют черно-белые кошки, признаваемые среди фелинологов самыми ласковыми; огненная масть жезлов естественно отдана рыжим котам; умные и считающиеся злыми сиамы воплощают резкую масть воздуха/мечей; и самые простые, самые выносливые и самые часто встречающиеся полосато-тигровые «барсики» обозначают масть земли/пентаклей.

А Мило Манара, автор очень популярного «Эротического Таро»⁴ вообще обходится без обычных мечей, кубков, жезлов и пентаклей. Эта колода целиком посвящена любовно-чувственной стороне человеческой жизни. Потому из всех стихийных ассоциаций автор подчеркивает лишь соотнесение стихии и типа человеческого темперамента. Масти в «Манаре» так и называются: огонь, вода, земля, воздух, и графически обозначаются на карте с помощью астрологических символов стихий.

Очень красиво и наглядно представлены образы четырех стихий в колоде «Колесо Года»⁵ (рис. 5). Здесь масти и стихии естественно распределены по сезонам, сменяющим друг друга в наших широтах. Колоду начинает (если можно так сказать о циклической структуре) вода, масть кубков, это весна – время таяния снегов, время ручьев, капели и движущихся соков растений; следом идет лето, время солнечного тепла и яркого цвете-

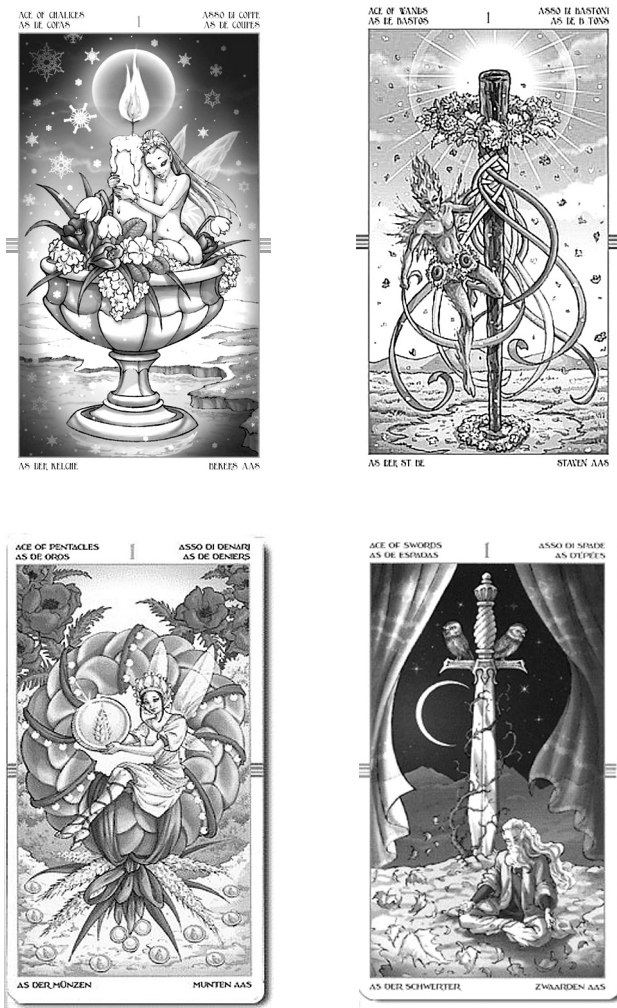


Рис. 5

ния, воплощенное в масти огня/жезлов; лето сменяется плодоносной осенью, временем урожая – это масть пентаклей/земли; и зиму являет собой стихия воздуха/мечей, время холодного ветра, срывающего листья, вносящего в мир ясность и обнажающего суть природы. Туз каждой масти в «Колесе года» показывает самое начало сезона, первый момент, когда одно время года сменяется другим, и рядом с символом стихии нарисован маленький эльф-элементаль, правда, не вполне традиционного вида, зато вполне традиционной «гендерности»: земля и вода издавна считаются стихиями пассивными, «женскими», а воздух и огонь – активными, «муж-

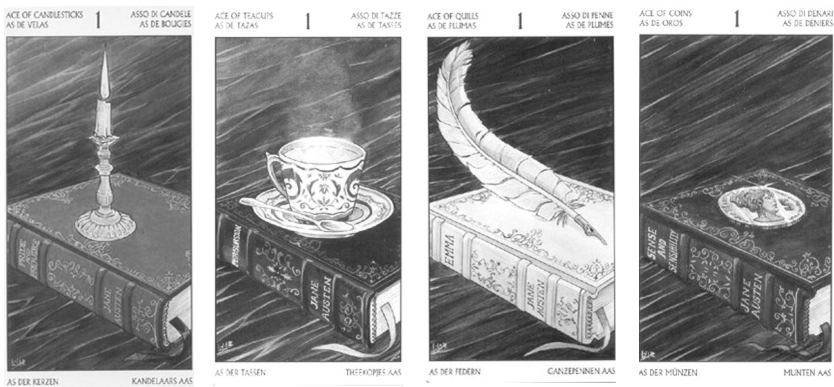


Рис. 6

скими». Вообще же именно «Колесо Года» в практике оказалось необычайно точным инструментом предсказания сроков грядущих событий по раскладу.

142

В новейшее время стало популярным создание новых колод на основе классических литературных произведений, что и естественно – любой сюжет можно изложить с помощью архетипов и характерных ситуаций. Очень остроумно решена задача изображения стихий в колоде, сделанной по творчеству Джейн Остен⁶. Каждая масть посвящена сюжету отдельной книги английской романистки. Мягкий, «женский», лишенный грубых нравов и буйных страстей, благовоспитанный и благопристойный мир Джейн Остен потребовал переосмысления привычных символов стихий. Тузы этой колоды вводят пользователя и читателя в тот или иной знаменитый текст (рис. 6). Самым «огненным» романом авторы колоды сочли «Гордость и предубеждение», обозначив огонь – подсвечником; самым эмоциональным, водяным, кубковым текстом выбраны «Доводы рассудка», и на этой книге стоит чашка для традиционного английского чаепития. Интеллекту, воздуху, авторы отдали «Эмму» – но обычный меч (в самом деле, какие могут быть клинки у английской барышни!) заменен гусиным пером для изящной любовной переписки (заметим, что качество «жесткости» в такой трактовке ушло, но «воздушность» и «коммуникативность» даже усилились); а «Чувство и чувствительность» приписано к масти земли, к пентаклям, и масть обозначена медальоном с профилем самой писательницы на обложке романа.

Элементали – духи стихий – традиционного вида тоже не забыты в Таро. Например, колода Джинны Пэйс «Таро Черной и Белой магии»⁷ посвящена пути адепта магии и проблемам совмещения таковым духовных поисков и социальных проявлений. В этой колоде именно элементалим, персонажированным проявлениям той или иной стихии отведено начинать «двор» в качестве младших валетов-пажей (рис. 7). Паж в Таро вообще всегда считается носителями некоего начального, еще непроявленного в полной мере качества (в этом их функция сходна с теми же тузами), шансом, первым проблеском свойства, ребенком, неофитом-учеником на том или ином пути. А элементали в традиционном представлении лишены разума и воли, их поведение целиком и полностью определяется имен-

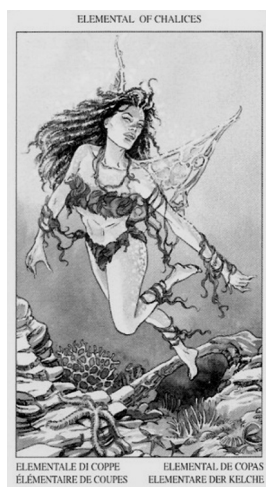


Рис. 7

но стихийностью. Ну вот они: огненная саламандра, воздушная сальфида, водяная ундины и земляной гном – каждый в своей стихии, в родной обстановке, воплощающий свою стихию как она есть.

Карты двора в Таро вообще тесно связаны с системой стихий, причем совершенно независимо от номерных карт. Если номерные показывают именно развитие свойства стихии от идеи-туза до предельного воплощения-десятки, то «двор» являет собой статично-уравновешенный квадрат четырех элементов. Оккультная традиция соотносит королевскую семью Таро с «непроизносимым именем Бога», Тетраграмматон, четырехбуквием «йод-хе-вау-хе», гармонично и абсолютно воплощающем в

себе сущность Всевышнего.

Согласно этим представлениям, Король любой масти всегда соотносится с огнем, с жезлами; он тот, кто принимает решения, от кого исходит идея, принцип. Дама/Королева воплощает собой эмоции, подвижную сторону женской сущности, воду; Рыцарь – главное действующее, активное, исполнительное начало, ему всегда приписываются мечи/воздух; и Паж, как выше уже писалось – шанс, поле для будущего, ожидающая семени пассивная почва, он всегда ассоциируется с землей, с пентаклями. Тем более, что начиная от Алистера Кроули и его «Колоды Тота» Пажи превратились в Принцесс-невест, и такая трактовка ныне очень распространена. Мистический сюжет таков: Король и Королева (огонь и вода) путем священного брака-иерогамии порождают Рыцаря, сына-наследника (воз-



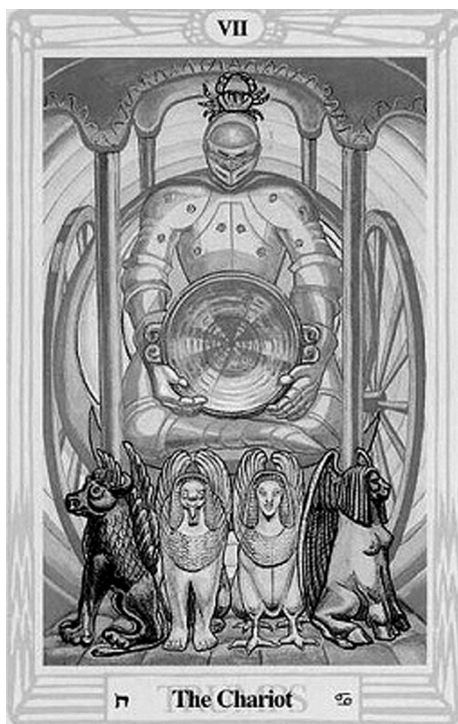


Рис. 9



Рис. 10

ственна: скажем, Рыцарей жезлов – это «воздух огня», шаровая молния; Принцесса кубков – «земля воды», лед, а Дама пентаклей – «вода земли», мягкая глина. Каждая стихия, таким образом, может существовать в четырех проявлениях, и им можно подобрать некие соответствия в материальном мире в виде агрегатных состояний вещества. Вода, например, может быть льдом, текущим потоком, туманом и паром. Земля – камнем, пылью, жидкой грязью, огненной лавой.

А идеальная «семья» выглядит так: Король жезлов/огонь огня, Дама кубков /вода воды, Рыцарь мечей /воздух воздуха и Принцесса пентаклей /земля земли (рис. 8, карты «Спирального Таро»⁸).

Целиком же все 16 придворных карт любой колоды Таро образуют некий гармонический «магический квадрат» из 16 сочетаний, исчерпывающих все свойства стихий. Фрида Харрис, в 1940-х годах рисовавшая под руководством Алистера Кроули образы «Таро Тота», символически воплотила эту идею в сфинксах, тянущих Колесницу на VII-м Старшем Аркане. У этих сфинксов перепутаны все части тела, но колесница движется, ведомая волей Адепта (рис. 9).

В новейшее же время этот 16-частный квадрат оказался весьма востребован как основная схема личностных типов в соционике (чему, например, посвящена известная книга Натальи Плаксиной и очень интерес-

дух) и Принцессу-невесту – землю, и круг начинается заново.

А поскольку каждая семья-четверка, вбирая в себя все стихии, сама принадлежит к конкретной масти в своей колоде, то природа каждого «придворного» персонажа двой-

ные, хотя малоизвестные материалы Алексея Лобанова). 16 четко проявленных образцов человеческого «информационного метаболизма», способов коммуникации и самопроявления практически идеально описываются языком Таро, что делает «придворные» карты инструментом не только для предсказания будущего, но и для далеких от оккультизма психологических консультаций.

Ну и напоследок – величие человека в том, что он выше всех стихий. Ему присуща творческая воля, что делает стихии ему подвластными. Недаром на I-м Старшем Аркане на рабочем столе Мага (рис. 10) помещены символы всех четырех стихий – клинок, жезл, пентакль и кубок. Это просто инструменты, а Маг – превыше природы, он равен Богу в своих трудах и играх.

¹ В отличие от обычных игральных карт, Таро содержит в себе двух валетов – «старшего» и «младшего», обычно называемых Рыцарем и Пажом.

² Medieval Cat Tarot by Lawrence Teng. US Games, 2004.

³ Cat's Eye Tarot by Debra M. Givin, DVM. US Games, 2011.

⁴ Manara Tarot. Lo Scarabeo, 2000.

⁵ Wheel of the Year Tarot (автор Мария Каратти, художник Антонелла Платана). Lo Scarabeo, 2011.

⁶ Tarot of Jane Austen (авторы: Diane Wilkes & Lola Airaghi). Lo Scarabeo, 2006.

⁷ Pagan Tarot (художник Пьеро Аллиго). Lo Scarabeo, 2004.

⁸ Spiral Tarot (художник Кей Стивенсон), US Games, 1998.

Из бестиарной эмблематики

Публикуемая ниже подборка эмблем XVI — XVII веков на бестиарные темы, как и комментарий к эмблемам, любезно предоставлены А. Е. Маховым. Публикуемый материал — фрагменты из его книги «Эмблематика: макрокосмос», которая будет издана в конце 2013 года.

Львы запряжены в повозку, которой управляет Амур

POTENTISSIMUS AFFECTUS AMOR
ЛЮБОВЬ — МОЩНЕЙШЕЕ ЧУВСТВО



Aspice ut invictas vires auriga leonis
Expressus gemma pusio vincat amor
Utque manu hac scuticam teneat hac flectat habenas
Utque sit in pueri plurimus ore decor.
Dira lues procul esto: feram qui vincere talem
Est potis, a nobis temperet anne manus?

Посмотри, как мальчонка-Амур, возникший, вырезанный на драгоценном камне, побеждает непобедимую силу льва; как в одной руке он держит хлыст, а другой управляет поводьями; какая красота присуща его лицу. Да минует [нас] страшная напасть: тот, кто способен победить такого зверя, ответит ли свою руку от нас?

Андреа АЛЬЧИАТО. *Emblematum liber*. 1531.

Текст *subscriptio* восходит к Греческой антологии (IX:221). В последнем двустишии — аргумент *a fortiori*.

*Тигрица, которой охотник оставляет одного детеныша,
чтобы похитить остальных*

JACTURA UTILIS
ПОЛЕЗНАЯ ЖЕРТВА



Cum Tigrium catulos Venator reperit, unum
Projicit, ut matrem detinuisse queat;
Dum rapit hunc mater, nidumque revisit anhela,
Interea pedibus consultit ille sibi:
Damna hominem quandoque juvant, dum copia rerum
Causa est latroni cur struat insidias.

148

Когда охотник обнаруживает тигрят, он одного из них оставляет, потому что хочет задержать тигрицу. В то время как мать, схватив его [тигрёнка], впопыхах возвращается в лежбище, он [охотник] полагается на свои ноги [т. е. удирает]. Утраты иногда помогают человеку, ибо изобилие [в его доме] — причина того, что грабитель строит свои козни.

Флорентий СХОНХОВЕН. Emblemata. 1618. N 30

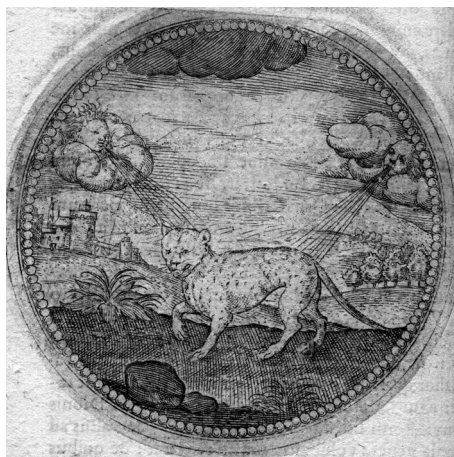
Тигр — «животное чудовищной быстроты, что выясняется в первую очередь, когда у него похищают все его потомство, всегда многочисленное. Выслеживающий [охотник] должен увозить его [потомство тигрицы] на самом быстром коне, а потом переносить на свежих лошадях. Когда мать обнаруживает логово пустым, ... она преследует похитителя по запаху. Тот, слыша приближающийся рык, бросает одного из тигрят; мать подхватывает его зубами и, словно бы эта ноша придавала ей еще большей быстроты, возвращается [в логово]. Затем она продолжает преследование, и так повторяется несколько раз, пока [охотник] не всходит на корабль, а тигрица предается бесполезной ярости на берегу» (Плиний Старший, Естественная история. VIII:xxv:66).

В комментарии к эмблеме Схонховен поясняет: «Грабитель, который погиб бы, если бы сохранил всех тигрят, спас себя тем, что выбросил одного из них. Этот случай наставляет нас, что при крайней необходимости не будет большой потерей выбросить деньги (non magni esse ducendum nummorum jacturam), если таким образом можно сохранить себе жизнь. Ибо презрение к деньгам, проявленное вовремя, порой приносит великую выгоду. Именно так поступил Аристипп, когда узнал, что плывет на одном корабле с пиратами: он выбросил все свои деньги в море, так как предвидел, что из-за них пираты выбросят в море его самого».

Барс, на шкуру которого дуют ветры

HAUD MUTABITUR UNQUAM

НИКОГДА НЕ ИЗМЕНИТСЯ



Callida si varios sibi Pardalis exuit orbis,
Exuet et mores mens scelerata malos.

149

Если хитрый барс сумеет сбросить с себя свои пестрые круги,
то и преступная душа сбросит свои порочные наклонности.

Иоахим КАМЕРАРИЙ. *Emblemata ex animalibus quadrupedibus*. 1595. N 38

Обыгрывается риторический вопрос из книги пророка Иеремии: «Может ли Ефиоплянин переменить кожу свою и барс — пятна свои?» (Иер. 13:23). «Этим сравнением обозначены люди, сверх меры порочные и нечестивые, у которых коварные и лукавые наклонности перешли, как принято говорить, в природу...» (Камерарий, комментарий к эмблеме). Ветры безуспешно пытаются сдуть со шкуры барса «пестрые круги» греха.

Леопард, барс (*pardus*) имел в средневековой культуре негативную семантику, которую отмечает Мишель Пастуро: «С XII в. литературные тексты и молодая геральдика часто выводят леопарда на сцену, делая из него льва, утратившего величие, полульва, даже врага льва. В этой последней роли леопард оказывается среди родственников и союзников дракона» (*Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Vge occidental*. P., 2004. P. 58).

Между тем, это негативное значение разрабатывалось уже в bestiарной семiotике раннесредневековых энциклопедистов. По Храбану Мавру, барс «пестрый (*variatus*) и быстрейший, а также падкий на кровь; своим прыжком он валит на смерть. Мистически барс обозначает дьявола, исполненного различных грехов, или грешника, осыпанного пятнами злодеяний и различных грехов.... Тот же барс — Антихрист, покрытый пестротой злодейства, как в Апокалипсисе: “И зверь, который поднялся из моря, был подобен барсу” (Откр. 13:2)» (*Rabanus Maurus. De universo*. VIII:1. *Patrologia Latina*; далее — PL. Vol. 111. Col. 220).

Иконографический признак барса, как мы видим из этого описания, — «пестрота (*varietas*)», а если говорить точнее — пятнистость. Его пятна (*macula*) — фигура «пятен злодеяний», которыми покрыт дьявол и грешник. В том же духе пони-

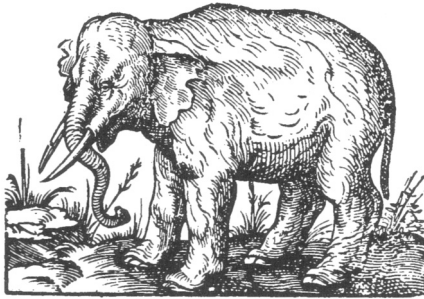
мает барса и Петр Дамиан: барс (*pardus*) — тот, «кто пестр от пятен своих грехов» (*Petrus Damianus. De bono status religiosi et tropologia variarum animantium. PL. Vol. 145. Col. 767*). К пятнистости, вообще к пестроте средневековый человек относился подозрительно: пятнистость воспринималась как запятнанность. Пятна леопарда символизировали своим количеством и пестротой многообразие грехов.

Негативная семантика барсовых пятен сохраняется и в «Иконологии» Чезаре Рипы, где барс — атрибут Похотливости (*Libidine*): «барс (*pardo*) покрыт пятнами, как душа похотливого человека покрыта пятнами дурных мыслей и желаний» (*Ripa C. Iconologia / Edizione pratica a cura di P. Buscaroli. Milano: TEA, 1992. P. 254*).

Слон чрезмерно любящий

ODIT AMANS NIMIUM

КТО ЛЮБИТ СЛИШКОМ СИЛЬНО — НЕНАВИДИТ



Dum spectat pullum scrobe captum: raptus amore
 Fertur ad hunc Elephas, ferre paratus opem:
 Sic in praecipites fossas, urgente ruina
 Volvitur: et perimit se, catulumque suum.
 Plus nocet immoderatus amor plerunque parentum
 Quam prodest: quando nescit habere modum.
 Quid cupiat, scit amans: sed quid sapiat, male sanus
 Haud videt: et vitium sic quoque caecus amat.
 Sit mens, et ratio dux semper amoris honesti:
 Si non est ratio dux; furor, haud amor est.

Когда слон видит, что его детеныш попал в ров, он, охваченный любовью, спешит к нему, готовый оказать помощь, — и так, оступившись, падает в крутой ров и губит себя и своего детеныша. Неумеренная родительская любовь скорее вредит, чем приносит пользу, когда не умеет удержаться в пределах меры. Любящий знает, чего он хочет, но не знает, в своей глупости, что разумно: так получается, что он, слепой, любит порок. Пусть разум всегда будет вождем достойной любви: если разум — не вождь, то это не любовь, а безумие.

Николай РОЙСНЕР. *Emblemata*. 1581. I, N 13

В заключительных четырех строках автор фактически расширяют свой предмет, переходя от родительской любви к любви вообще и разрабатывая мотив о

разладе любви и разума (мудрости), в европейской куртуазной традиции восходящий к Андрею Капеллану. В трактате «О любви» (62) Капеллан утверждает, что «из-за любви мудрость (*sapientia*) перестает служить мудрецу (*in sapiente perdit officium*). Ибо какой бы мудростью ни был исполнен человек, если его вовлекут дела Венеры, он не сумеет соблюдать меру, сдерживать разумом движения похоти, останавливать смертоносные поступки».

В эмблеме смертоносной любовью охвачен слон — мудрейшее из животных (см. Плиний, *Естественная история*. VIII:i), что соответствует следующему сообщению Капеллана: «мудрые (*sapientes*), как говорят, больше безумствуют от любви (*insanire dicuntur amore*) и пылают телесным желанием, чем те, кем руководит меньшая опытность (*qui minori scientia gubernantur*)».

Единорог и сундук с драгоценностями

PRETIOSUM QUOD UTILE

ДРАГОЦЕННО ТО, ЧТО ПОЛЕЗНО



Multa solent homines precio dignarier alto
 Rara, quod et longis advehat unda locis.
 Vana superstitio, communi dignaque risu,
 Hoc rarum cornu sed probat utilitas.
 Nam quibus est animus poclis miscere venena,
 Omne malum praesens haec medicina vetat.
 Regum thesauros ornat, preciumque rependit:
 Hi sumptus laudem non meruere levem.

Многие люди обычно высоко ценят редкое — то, что привозят по морю из дальних стран. Пустой предрассудок, достойный общего смеха! [Ценность] этого редкого рога, напротив, доказывается его полезностью: ибо если кто задумает подмешать яд в бокал, то присутствие такого врачебного средства предотвратит зло. Он [этот рог] украшает королевские сокровищницы и окупает свою [высокую] цену: такая трата заслуживает непустопрошной хвалы.

Иоанн САМБУК. *Emblemata*. 1566. P. 144

Представление о лечебных свойствах рога единорога, восходящее к трактату «Индика» Ктесия Книдского, врача персидского царя Артаксеркса II, усваивается в Средние века: рекомендуется прикладывать рог к ранам, использовать его как противоядие, как лекарство от чумы, гангрены, эпилепсии и т. п. В инвентарных описях имущества аристократов сохранились упоминания о сосудах для питья, сделанных из этого рога: «Кувшин из единорога, отделанный золотом с многочисленными драгоценными камнями»; «кубок из единорога (ung gobelet di licorne), отделанный золотом» (из инвентаря имущества герцогов Бургунских, XV в.; цит. по: Charbonneau-Lassay L. *Le bestiaire du Christ*. P.: Albin Michel, 2006. P. 340).

Свойство антидота в Средние века приписывалось и камням: Богатство (Richese) в «Романе о Розе» носит пояс, пряжка которого сделана именно из такого камня, разумеется, чрезвычайно дорогого (Guillaume de Lorris, Jean de Meun. *Le Roman de la Rose / Éd. par A. Strubel*. P., 1992. vv. 1066-1071. P. 94-95).

Верблюд мутит воду копытом



Maint bon autheur, grec et latin declaire,
 Que le chameau ne boit aulcunement,
 Quelque eaue que soit, s'il la voit nette et claire:
 Ains de son pied la trouble expressement.
 De nostre temps plusieurs semblablement,
 Vrais heritiers de la vieille asnerie,
 Aument plustost la rude Barbarie,
 Du temps des Gotz que la douce eloquence,
 Et sont plongez en telle resverie,
 Qu'estre eloquent, reputent a meschance.

Многие славные авторы, греки и латиняне, утверждают,
 что верблюд, видя чистую и прозрачную воду,
 не пьет ее, пока не замутит копытом.
 Таковы многие наши современники,
 истинные наследники древней глупости:
 грубое варварство времен готов
 они предпочитают сладостной риторике
 и погружаются в такое безумие,
 что почитают красноречие за несчастье.

Верблюд «пьет охотнее воду мутную и густую и не пьет из реки, прежде чем возмутит ее» (Аристотель, История животных. VIII:viii:67. Перев. В. П. Карпова).

*Обезьяна лезет на дерево и тем самым
показывает свой безобразный зад*

STULTORUM QUANTO STATUS SUBLIMIOR: TANTO MANIFESTIOR TURPITUDO

ЧЕМ ВЫШЕ ПОЛОЖЕНИЕ ГЛУПЦА, ТЕМ ОЧЕВИДНЕЕ ЕГО ПОЗОР



153

Ad formam, gestumque hominis quadamtenus usque
Simius accedit: dum sedet aptus humi.
Altius at quanto se effert: tanto magis ipse
Apparet culo Simius esse glabro.
Sic et personati homines, quos gloria tollit,
Quo magis alta petunt: sunt mage ridiculi.
Sic et brutus homo, qui se majora capessit:
Ridiculus proprio proditur indicio.

Обезьяна достигает сходства с обликом и движениями человека, пока приличествующим образом сидит на земле.

Но чем выше она поднимается, тем больше она показывает своим голым задом, что она — обезьяна.

Таковы и притворщики, которых возносит слава: чем выше они устремляются, тем они смешнее.

Так и невежда, который жаждет большего [чем ему подобает], смешон, когда выдает себя своими признаками.

Баргельми АНО. Picta poesis. 1552. P. 60

Мотив безобразного (ибо не прикрытого хвостом) зада обезьяны восходит к средневековым bestiариям, где именно отсутствие хвоста превращает обезьяну в фигуру дьявола: «Дьявол обладает ее [обезьяны] видом: он имеет голову, но у него нет хвоста, и хотя он и весь безобразен, но особенно безобразен и отвратителен его зад. Ведь дьявол начало имел вместе с ангелами на небесах, но поскольку был внутри лицемерен и коварен, то и потерял хвост — ибо в конце концов погибнет весь» (De bestiis et aliis rebus. II:12. PL. Vol. 177. Col. 63).

*Медведь бежит от пули,
но потом в гневе
возвращается назад*

PAULATIM ASSURGIT, ET ARDET

ПОСТЕПЕННО ОПРАВЛЯЕТСЯ [ОТ СТРАХА] И ЗАГОРАЕТСЯ [ГНЕВОМ]



154

Ut globus horrendo sonitu vibratur, et igne:
Ursus forte metu membra movente fugit.
Sed redit, et magno grassatur in obvia motu:
Intactumque sinunt ira, furorque nihil.
Res age: nec primo sese tua protinus aestu
Efferat: in tremulas nec ruat ira manus.
Sed brevis hanc paulum potius morā temperet iram:
Dum reparent vires mens, animusque suas.
Postea jure tuos, vel apertis viribus hostes,
Aut quacunq; licet fraude, vel arte petas.

Когда пуля летит с ужасным шумом и огнем, медведь, возможно, и бежит прочь, движимый страхом. Но он возвращается и с еще большим напором атакует всё, что встречает на пути: гнев и ярость ничто не оставляют невредимым. Действуй разумно: пусть твой гнев не поднимается сразу, с первым душевным волнением, и не спешит овладеть [твоими] дрожащими руками. Но будет лучше, если небольшое промедление умерит этот гнев, а разум и душа в это время восстановят свои силы. А затем уже по праву атакуй врага — либо открытыми силами, либо посредством каких-либо обмана или хитрости.

Николай ТАУРЕЛЛ. *Emblemata physico-ethica*. 1602. (E 4)

В «Иконологии» Чезаре Рипы медведь — атрибут Гнева (Ira), поскольку «это животное в наибольшей мере склонно к гневу» (Ripa C. *Iconologia* / Edizione pratica a cura di P. Buscaroli. Milano: TEA, 1992. P. 201).

LUKANTHROPIA

ЛИКАНТРОПИЯ



Tyrannici Satellites,
Qui serviunt libidini,
Nec non alendo luxui
Tyranni agentis otia,
Vorantisque gentem suam
In regia proterviae.
Et qui ministrant fomitem
Libidinis pecuniam
Dolo, rapinis, caedibus,
Et opprimendo subditos
Innoxios, et simplices,
Oves velut deglubiles.
Nae illi rapaces sunt Lupi?
Crudeliiores vel lupis!
O quantum homo nocet homini!
O veritas proverbii:
Anthropos antropon lukos.

155

[Вот] тиранническая свита,
которая служит сладострастию
и неотказыванию в роскоши
тирана, бездельничающего
и пожирающего свой народ
во дворце своеволия.
Они же [спутники тиранов] доставляют ему деньги,
этот воспламенитель сладострастия,
посредством обмана, грабежа, убийств,
угнетения простых невинных подданных —
овец, с которых сдирают шкуру.
Разве они не хищные волки?

Они более жестоки, чем волки!
О, как человек вредит человеку!
О, как верна пословица:
Человек человеку волк.

Бартельми АНО. *Picta poesis*. 1552. P. 71/72

Ср. с «Иконологией» Чезаре Рипы, где волк — атрибут Жадности (*Avaritia*), поскольку убивает все стадо, опасаясь, что ему не хватит пищи; Грабежа (*Furto*), поскольку живет разбоем; Лицемерия (*Hypocresia*), поскольку, «согласно Евангелию от Матфея, лицемеры снаружи агнцы, а внутри — хищные волки» (в Евангелии на самом деле говорится о лжепророках — Мтф. 7:15).

Связь волка с грабежом и алчностью традиционна в средневековой культуре благодаря авторитету Бозция. В «Утешении Философией» (IV:3), в рассуждении о том, что порочные люди имеют лишь внешнее сходство с человеком, но по сути «утратили человеческую природу», говорится, в частности следующее: «Пылает алчностью (*avaritia fervet*) грабитель чужого добра — можешь сказать, что он подобен волку».

«неотказыванию в роскоши» — оборот для передачи литоты оригинала (*non alendo luxui*).

156 Лиса, рассматривающая человеческую маску

MENTEM NON FORMAM PLUS POLLERE
БОЛЬШЕ ЦЕНИТЬ ДУШУ, А НЕ ВНЕШНОСТЬ



Ingressa vulpes in Choragi pergulam,
Fabre expolitum invenit humanum caput.
Sic eleganter fabricatum, ut spiritus
Solum deesset, caeteris vivesceret,
Id illa cum sumpsisset in manus ait,
Нос quale caput est, sed cerebrum non habet.

Лиса, войдя на склад театрального реквизита, нашла мастерски обработанную человеческую голову, так изящно выделанную, что отсутствовала в ней лишь душа, во всем прочем она была как живая.

Лиса, взяв ее в руки, сказала:

«Ну какова же голова! Мозга, однако, не имеет».

Андреа АЛЬЧИАТО. *Emblematum liber*. 1531. (С 5)

Переработка басни Эзопа «Лисица и маска» (27 в издании М. Л. Гаспарова). Эразм Роттердамский извлекает из этой басни пословицу: «*Caput vacuum cerebri* (Голова, лишенная мозга)» (Пословицы. 3:4:40).

Рысь сквозь скалу видит пасущееся стадо

INSPICIT ET PERSPICIT

СМОТРИТ И ПРОНИКАЕТ ВЗОРОМ СКВОЗЬ



157

Et muros penetrant fulgentia lumina Lyncis,
Et secreta acies perspicit ingenii.

И сквозь стены проникают сверкающие глаза рыси;
и в тайное проникает острое [изоощренного] разума.

Иоахим КАМЕРАРИЙ. *Emblemata ex animalibus quadrupedibus*. 1595. N 34

«Плутарх в книжке против стоиков пишет, что рысь, согласно существующему верованию, проникает острием зрения (*oculorum acie*) через скалы и деревья, Аполлоний же в «Аргонавтике» передает мнение, что она и сквозь землю видит, что происходит в преисподней (*apud inferos*)». Эти поверья о рыси, будучи «гиперболами», «тем не менее могут быть изящно (*eleganter*) применены к остроте выдающегося ума, к остроумию (*ingenii acumen*) и проницательности...» (Камерарий, комментарий к эмблеме).

Античное представление о сверхъестественном зрении рыси усваивается в ренессансном гуманизме. Иоганн фон Кауб (во французской традиции — Жан де Куба) в медицинском сочинении «Сад здоровья (*Hortus sanitatis*)» (1485, Майнц) пишет: «Рысь имеет глаза настолько ясные и тонкие, что благодаря тонкости своего зрения проникает [взглядом] сквозь твердые тела...» (цит. по.: Charbonneau-Lassay L. *Le bestiaire du Christ*. P.: Albin Michel, 2006. P. 299).

Петрарка, развивая средневековую идею о поэзии как истине, скрытой под покровом вымысла, переносит мотив остроты рысего зрения в поэтику:

Quedam divina poetis
Vis animi est veloque tegunt pulcerrima rerum
Ambiguo quod non acies nisi lyncea rumpat

(Поэтам присуща некая божественная сила души, и они укрывают прекраснейшие из вещей под двусмысленным покровом, прорвать который может лишь взор рыси) (Послание к Зоилу. 162-164).

Горноста́й, окру́женный гря́зью

MALO MORI QUAM FOEDARI

ПРЕДПОЧИТАЮ СКОРЕЕ УМЕРЕТЬ, ЧЕМ ЗАПАТНАТЬ СЕБЯ



Omnibus antistat recti mens conscia rebus:
Nos bene emi vita tu quoque crede decus.

Разум, сознающий, что правильно [и что нет], превосходит всё [т. е. он ценнее всех прочих вещей]. Поверь, этот дар [т. е. знание о том, что правильно] стоит того, чтобы заплатить за него жизнью.

Иоахим КАМЕРАРИЙ. Emblemata ex animalibus quadrupedibus. 1595. N 81

Говоря о горностае (armelinus), Камерарий предположительно отождествляет его с белыми мышами (mures albi), о которых упоминает Плиний (Естественная история. VIII:lv:132). Горноста́й, согласно Камерарию, обладает «удивительным свойством»: «он предпочитает умереть от голода или жажды или быть пойманным охотниками, чем запачкать свою белоснежную и изысканную шерсть грязью или иной нечистотой, которая его окружает». Этот комментарий делает понятным изображение: горноста́й окружен валом грязи, однако он предпочитает умереть внутри этого вала, чем запачкаться, прорываясь из него.

Моральный смысл эмблемы Камерарий поясняет неточной цитатой из Клавдиана (De bello Gildonico, v. 451): «Nempe mori satius, quam vitae ferre pudorem» («Лучше умереть, чем влачить позор жизни»; у Клавдиана — риторический вопрос: «Nonne mori satius, quam vitae ferre pudorem?») — «Разве не лучше умереть, чем влачить позор жизни?»).

Изображение горноста́я в сочетании с девизом «Potius mori quam foedari (Луч-

шке умереть, чем запятнать себя)» фигурировал в эмблематике герцогов Бретани (Charbonneau-Lassay L. Le bestiaire du Christ. P.: Albin Michel, 2006. P. 324-325).

Олень, прижавший ухо к земле

MULTI SUNT VOCATI, PAUCI VERO ELECTI
МНОГО ЗВАННЫХ, МАЛО ЖЕ ИЗБРАННЫХ



Gramine dum sylvis viridanti pascitur altis
Cervus, et admoto tondet humum capite,
Surdus non audit lato venabula ferro
Per frondes ruere, aut accelerare canes,
Nec juvenum voces illi clangorque tubarum
Percutiant aures, ni levet ante caput.
Sic, quos colluvies mersos tenet improba mundi,
Non capiunt summi verba sonora Dei,
Ni, dependentes aures, cerebrumque gravatum
Attollant sursum, respiciantque polum.

159

Олень, когда он питается зеленеющей травой в высокоствольных лесах и, наклонив голову, ощипывает землю, остается глух и не слышит ни как охотничьи копыта широкими клинками рубят листву, ни как ускоряют бег псы; ни юношеские голоса, ни звуки труб не поразят его слух, пока он не поднимет голову. Так те, кто погружен в клоаку мирских грехов, не воспримут звучных слов превышнего Бога, пока не поднимут ввысь висящие уши и отяжеленный мозг, не воззрят на небо.

Матиас ХОЛЬЦВАРТ. Emblematum tyrocinia. 1581. N 45

Олени «пленяются свирелью и пением пастухов; они тонко слышат, когда поднимают уши, и становятся глухими, когда опускают их (cum erexere aures, acertimi auditus, cum remisere, surdi)» (Плиний, Естественная история. VIII:114).

Ср. аллегория Лести (Adulatione) в «Иконологии» Чезаре Рипы: у ног женщины, играющей на флейте, лежит олень — «ведь олень, очарованный звуком флейты, забывает о самом себе и позволяет себя поймать». Так ведут себя и те, кто преклоняет слух к шепоту льстецов (Ripa C. Iconologia. Milano: TEA, 1992. P. 7-8).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Давыдов Данила Михайлович — кандидат филологических наук, поэт, прозаик, литературный критик. **Danila M. Davydov.** Cand. Sc. (Philology), Poet, Man of Letters, Literary critic. E-mail: komendant3@yandex.ru

Довгий Ольга Львовна – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории русской классической литературы РГГУ. Автор книг и статей о диалоге А.С.Пушкина с русской поэзией 18 века на микрофилологическом уровне; о бестиарном тексте русской поэзии. **Olga L.Dovgy.** Cand. Sc. (Philology), Lecturer at the Department of Russian Classical Literature of Russian State University for the Humanities. Author of books and papers on A.Pushkin's dialogue with Russian poets of the XVIII century at microlevel of the text; on zoomorphic discourse of Russian Poetry. E-mail: intrada_2002@mail.ru

Ивинский Дмитрий Павлович – доктор филологических наук, профессор филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. **Dmitry P. Ivinsky.** Doctor Sc. (Philology). Professor of the Faculty of Philology, M. Lomonosov Moscow State University.

Казмирчук Ольга Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры прикладной лингвистики Московского городского педагогического университета. **Olga Y. Kazmirchuk.** Cand. Sc. (Philology). Associate professor. Department of Philology, Chair of applied linguistics; the Moscow City Teachers Training University. E-mail: kazmirchuk@yandex.ru

160 **Косов Иван Михайлович** - историк, Москва, Россия, РГГУ. **Ivan M. Kosov.** Free researcher, New Political Historian, Moscow, Russia, RSUH. E-mail: koso-i@yandex.ru

Кузнецова Лидия Витальевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного и методики его преподавания филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Научные интересы: современное российское кино, киноведение, теория литературы, семиотика животных, теория и философия оборотничества. **Lydia V. Kuznetsova.** Cand. Sc. (Philology). Senior Lecturer in Russian as a foreign language and methods of its teaching philological faculty of St. Petersburg State University. Research interests: contemporary Russian cinema, film studies, literary theory, semiotics, animals, theory and philosophy of lycanthropy. E-mail: LK13005@mail.ru

Кулагина Ольга Анатольевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры лексики и фонетики французского языка Московского педагогического государственного университета. **Olga A. Kulagina.** Cand. Sc. (Philology). Senior Lecturer of Moscow State Pedagogical University, French Lexics and Phonetics Department. E-mail: lynxik@yandex.ru

Лемберг Ольга - преподаватель Школы профессионального Таро (Москва), консультант «Пути к себе». **Aallina Lehmborg.** Teacher of Moscow Professional Tarot School, Adviser at "The Way to Oneself". E-mail: aallina-lehmborg@yandex.ru

Львова Алиса Львовна – астрофилолог, создатель группы «Литературный бестиарий» на сайте ВКонтакте. **Alice L. Lvova.** Astrophilologist. Founder of the «Literary Bestiary» Group at VKontakte site E-mail: alice-fox@yandex.ru

Махов Александр Евгеньевич – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. **Alexander Ye. Makhov.** Doctor Sc. (Philology). Leading Research Fellow, the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences (INIION RAN); Professor of the Department of Theory and History of Poetics, RSUH. E-mail: makhov636@yandex.ru

Орехов Борис Валерьевич – кандидат филологических наук, доцент факультета филологии Национального исследовательского университета Высшая школа экономики. **Boris V. Orekhov**. PhD, Associate Professor of Faculty of Philology of Higher School of Economics. E-mail nevmenandr@gmail.com

Пешков Игорь Валентинович – специалист по проблемам скрытого авторства, в 90-годы долго и небезуспешно занимавшийся решением бахтинского вопроса. Член Шекспировской комиссии при АН РАН, переводчик и комментатор «Гамлета» Шекспира, в 2010 году приблизившийся к решению шекспировского вопроса. Написал несколько книг по риторическому изобретению и творчеству Шекспира и статей, связанных с креативными процессами великих авторов. **Igor V. Peshkov**. Ph.D., Shakespearean scholar, translator of Hamlet into Russian, and editor of the largest and most complete commentaries (to Hamlet) in Russian. He is a member of Shakespearean Commission of the Russian Academy of Sciences. Peshkov is the author of the books and articles about Shakespeare's plays. He specializes in authorship problems concerning Mikhail Bakhtin and William Shakespeare. E-mail: ivpeshkov@gmail.com

Рыбина Мария Сергеевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры романо-германского языкознания и зарубежной литературы Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы (г. Уфа). **Maria S. Rybina**. Cand. Sc. (Philology), senior lecturer of the chair of Roman and German linguistics and foreign literature of M. Akmulla Bashkir State Pedagogical University (Ufa). maria.rybina@gmail.com

Сид Игорь Олегович – поэт, эссеист, биолог, куратор международных культурных и исследовательских проектов. Организатор международных конференций по геоэстетике (Москва, 1996, 2009), соорганизатор, совместно с Институтом «Русская антропологическая школа», международной конференции «Власть Маршрута: путешествие как предмет историко-культурного и философского анализа» (2012). Основатель (2000) и модератор литературно-дискуссионного цикла «Зоософия» в Институте проблем экологии и эволюции РАН и в Образовательном центре Московского Зоопарка; инициатор (2006) и автор эссеистической рубрики «Зоософия» в «Русском журнале» (www.russ.ru). Инициатор создания и руководитель Центра инноваций культуры при МУМ (Международном университете в Москве). **Igor Sid**. Poet, essayist, biologist, curator of the international cultural and research projects. The organizer of the international conferences on geopoetics (Moscow 1996, 2009), the co-organizer (together with the Institute "Russian Anthropological School"), of the international conference "The power of Route: travel as a subject of the historical-cultural and philosophical analysis" (2012). The founder (2000) and moderator of the literary-debatable action cycle "Zoosophy" at Institute of environmental problems and evolution of the Russian Academy of Sciences and in the Educational center of the Moscow Zoo; initiator (2006) and author of the essayistic cycle "Zoosophy" in "Russian magazine" (www.russ.ru). The creator and head of the Center of innovations of culture at the International university in Moscow.

Скрябина Алиса Вадимовна – аспирант кафедры общего и русского языкознания БФУ им. И. Канта. **Alice V. Scryabina**. Postgraduate student; the Chair of General and Russian Linguistics; I. Kant Baltic Federal University. E-mail: alice-lem@yandex.ru.

Федунина Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент учебного центра глобалистики и компаративистики ИФИ РГГУ. Круг научных интересов: типология и функции сна как художественной формы в русской литературе XIX – первой трети XX вв.; жанры криминальной литературы (детектив, полицейский роман, шпионский роман и др.); социокультурный феномен 1960-х гг. в научной традиции. **Olga V. Fedunina**. Cand. Sc. (Philology), Associate Professor at the Research and Education Centre for Global and Comparative Studies, the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities. Research

interests: typology and functions of dreams as an artistic form in the Russian literature of the 19th and the first third of the 20th century; genres of crime literature (detective story, police novel, cape-and-dagger fiction, etc.); the 1960s socio-cultural phenomenon in scientific tradition. E-mail: olguita2@yandex.ru

Храмова Марина Николаевна – аспирантка кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств; научный руководитель д.ф.н., проф. Махлина С.Т. **Marina N. Khramova**. Postgraduate student, Saint-Petersburg State University of Culture and Arts (Theory and History of Culture Department). E-mail: marina3107_89@mail.ru

Abstracts

Olga Dovgy. Peter the Great as the Victor of Beasts and Elements (on Theophanes Prokopovich's Works).

The paper deals with reconstructing some essential features of Theophanes Prokopovich's rhetorical techniques. The praise of Russian Tsar through the denigration of his enemies is one of the basic features of Theophanes' rhetorical strategy. The enemies of Russian monarch are usually compared to different wild beasts; and the victory over them increases the glory of Peter the First. The triad of Theophanes's favorite rhetorical tools is revealed and described. These tools are: the hyperbolic amplification, zoomorphic metaphor, the tale of the elements. The life of Peter the Great in Theophanes's works appears as a series of victories over the wild beasts (metaphorical) and threatening elements (real).

162

Dmitry Ivinsky. «Dragon, or Demon serpentine»: to the Napoleonic theme in the Russian poetry of 1812-1814.

The article represents a brief summary of Napoleonic theme in Russian Poetry of 1812-1814. The image of the French emperor as the fiends in connection with the invasion of infernal forces set by G. Derzhavin is taken as a Pattern.

Alice Lvova. The Bestiary of A. Pushkin's «Avaricious Knight».

A. Pushkin's dramatic scene is analyzed in this paper from an unexpected point of view: all the animals mentioned there are counted; and the connection of this rhetorical zoo with the destinies of heroes and contents of the play is tracked.

Alice Scryabina. Element of Passion: Love and Hatred in N. M. Kononov's Works

In the article the concepts of Love and Hatred in works of modern writer N. Kononov are considered. The hypothesis is made that in a N. Kononov's world picture that is in many respects similar to a mythopoetical picture of the world, the components of binary opposition a love-hate, are not contrary antonyms, but represent a kind of a unity.

Ivan Kosov. The Elements Theme in the Soviet dramatic art of the 1920th — 1930th.

The close and decline of early Soviet bureaucracy according to theatrical critics & early Soviet drama of 20th is analysed in the article.

Danila Davydov. Elements and Stikhialiya in new and latest Russian Poetry

The article deals with the revealing the features that help to define the concepts "elements" and stikhialiya" in the latest Russian poetry. A kind of semantic nest uniting elements as a basis and stikhialies as elements' indications is laid down in a foundation of a figurativeness of every text; the rate of these concepts in the latest poetry demands separate calculation and research. The author gives examples of such autometadescription from the latest poetry. On the example of the Moscow and Crimean group "Poluostrov" the author shows how consecutive work with elements became a structural basis of poetic activity; the elements were distributed among the participants as emblems.

Olga Kazmirchuk. The Rain Motive Interpretation in Children Writing

The article deals with different interpretations of rain in literary art of children.

Igor Sid. Totem in the Russian literature. Zoopoetics of texts, Zoosophy of communities

Article includes the description and the analysis of penetration process of totemizm concept and practice into modern Russian literature, and literary life related with it. Author shows a sequence how the literary community (generally, on the example of Moscow writers' circle) accepts the totemizm elements, and describes the existing forms of "facilitated" totemizm in individual, family and group scale. The definitions of neototem, zoosophy and zoopoetics are given in this article.

Lidya Kuznetsova. Beastly identity of the modern Russian hero in the film: cat, bear and wolf

The article analyzes three Russian films from XXI century: "One and a Half Rooms, or Sentimental Journey Home" (2009), "The Spinning Top" (2009) and "Bear Kiss" (2002). It is described three variants of hero's identifications with animals from the point of view of psychoanalysis and mainstream. These animals according to the films are a cat, a bear and a wolf. A cat represents the compensation of missing features, a bear is for introjections of the other one within itself, and a wolf is the best one for representing psychosis. The author comes to the conclusion that an animal is a form of bodily human thinking.

Alexander Makhov. The beast in the «Iconologia» of Cesare Ripa.

Ripa's dictionary is considered as a special stage in the history of the European bestiary tradition. On the semiotic level Ripa followed the medieval theory of the «significatio rerum» (though inventing sometimes new animal's meanings unknown to the medieval bestiary). On the visual level Ripa elaborated new combinations of animal and human figures.

Igor Peshkov, Boris Orekhov. What Animal is found in Shakespeare's Works most often?

The article is a result of comparing of the number and frequency of the names of beasts in Shakespeare's canon and other literary texts in English. By such comparing it is possible to differentiate the authors, styles and literary epochs. For example the prominent sign of Shakespeare's style is the name of lion.

Olga Kulagina. Birds in Jacques Prévert's Works.

This paper deals with ornithological metaphors and representation of a bird in the poems by Jacques Prévert.

Maria Rybina, Boris Orekhov. Elements in French Translations of «Tale of Igor's Campaign».

The article considers the variants of elements transference in "Tale of Igor's Campaign" on material of 7 French translations of XIX-XX centuries. Comparing translator decisions and applying historical and literary context of used formulas give an idea of character of transformations occurred with "Tale" in the "dialogue of Cultures". The given analysis showed the peculiar position of Soupault's translation. When choosing the stylistic reference he, at one moment, follows the cultural tradition and, at another moment, contradicts it by selecting an unexpected "estranging" word.

Olga Fedunina. A. Conan Doyle's Criminal Bestiary.

The article reveals the functions performed by animals' images in A. Conan Doyle's works with a "criminal" plot. We distinguish between an involuntary criminal; an instrument of crime and / or retaliation; a direct or indirect victim of the crime; a detective's assistant; evidence; exotic entourage. The correlation between this aspect and genre characteristics of the works is established.

Marina Khramova. Animal imagery in wildlife films: ecological esthetics and mass culture

Wildlife documentaries imply the special view on animal kingdom. They reflect the changing attitudes to animal and try to harmonize relationships between humans and the surrounding world. The author reveals the peculiarity of zoomorphic images in wildlife films and notices that such films show the contradiction between human's desire for touching the wild life and the culturized image of animal.

Aallina Lehmborg. Totally in Color: Symbols of Elements the history of Tarot Cards

The article shows the various ways of using universal correspondences between the suits of the Tarot and the elements for an Advisory practice in a variety of needs - health, choice of profession, the prediction of weather, psychological portrait. Describes the most interesting and witty examples of the visual embodiment of the symbols of the elements in traditional and modern versions of the cards.

The Supplement. From the Bestiary Emblems of the XVI-XVII centuries.

Вступление	3
Россия	
<i>О.Л. Довгий.</i> Петр — победитель зверей и стихий (по сочинениям Феофана Прокоповича)	6
<i>Д.П. Ивинский.</i> «Дракон, иль Демон змеевидный»: к наполеоновской теме в русской поэзии 1812-1814 гг.	20
<i>А.Л. Львова.</i> Бестиарий «Скупого рыцаря»	27
<i>А.В. Скрябина.</i> Стихия страсти: любовь и ненависть в произведениях Н.М. Кононова	32
<i>И.М. Косов.</i> Стихийная тематика в советской драматургии 1920-х — первой половины 1930-х гг.	41
<i>Д.М. Давыдов.</i> Стихи и стихиалии в новой и новейшей русской поэзии	46
<i>О.Ю. Казмирчук.</i> Трактовка образа дождя в литературном творчестве детей	50
<i>Игорь Сид.</i> Тотем в русской литературе. Зоопозитика текстов, зоософия сообществ	55
<i>Л.В. Кузнецова.</i> Звериная самоидентификация современного российского киногероя: кот, волк и медведь	68
Запад	
<i>А.Е. Махов.</i> Зверь в «Иконологии» Чезаре Рипы	88
<i>Б.В. Орехов, И.В. Пешков.</i> Какого зверя больше водится в произведениях Шекспира?	100
<i>О.А. Кулагина.</i> Птицы в творчестве Жака Превера	104
<i>Б.В. Орехов, М.С. Рыбина.</i> Стихи во французских переводах «Слова о полку Игореве»	109
<i>О.В. Федунина.</i> Криминальный бестиарий А. Конан Дойля	118
<i>М.Н. Храмова.</i> Звери в фильмах о дикой природе: от экологической эстетики к массовой культуре	127
<i>О. Лемберг.</i> Все в масть: символы стихий в истории карт Таро	135
Приложение	
<i>Из бестиарной эмблематики</i>	147
Сведения об авторах	160
Abstracts	162

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Бестиарий и стихии : сб. статей. — М.: Intrada, 2013. — 166 с.

www.intrada-books.ru

Заказы направлять по e-mail:

intrada-books@yandex.ru

intrada_2002@mail.ru

Подписано в печать 19.05.2013.

Формат 60х90/16. Гарнитура Times. Тираж 200 экз.

Отпечатано с оригинал-макета в ЗАО “Гриф и К”

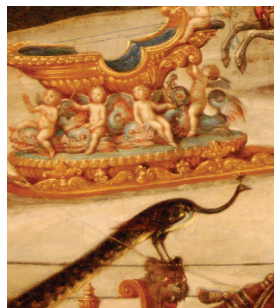
300062, г. Тула, ул. Октябрьская, 81-а.

Тел.: +7 (4872) 47-08-71, тел./факс: +7 (4872) 49-76-96

grif-tula@mail.ru, www.grif-tula.ru

А в сем коне какой огонь!..

Звери и стихии в нашем сознании всегда рядом — и поэзия эту близость постоянно подчёркивает: то при помощи рифмы (конь-огонь), то уподобляя разгулявшуюся водную стихию дикому зверю. И в этой книжке, написанной людьми, собравшимися в сентябре 2012 года на вторую «бестиарную» конференцию, смешались в кучу звери и стихии — и сборник научных статей превратился в открытый всем стихиям поэтический зоопарк. Кто осмеливается впрячь в повозку львов? Зачем на пятна барса дуют ветры? Каких зверей и какие стихии побеждал Пётр Первый? Какого зверя больше всего водится в произведениях Шекспира? В каком бестиарном облике представлялся Наполеон русским поэтам начала XIX века? Почему смеётся голубь мира в стихотворении Жака Превера? Как в картах Таро проявляется соответствие мастей и символов стихий? Как Петрарка связал поэтику и остроту рысего зрения? И ещё много-много различных «как», «зачем» и «почему», на которые найдутся ответы у авторов статей в этой книжке.



БЕСТИАРИЙ

И СТИХИИ

