

РИТОРИКА



БЕСТИАРНОСТИ

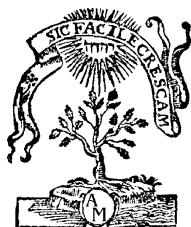
БЕСТИАРНОСТИ



РИТОРИКА

РИТОРИКА БЕСТИАРНОСТИ

RES et VERBA — 3



INTRADA
МОСКВА
2 0 1 4

ББК 83.3(0)

Р 55

УДК 82.0, 808, 7.042

Риторика бестиарности: сб. статей. — М.: Intrada, 2014. — 270 с.

Rhetoric of Bestiality/ Edited by Olga Dovgy. — Moscow: Intrada, 2014. — 270 p.

Проект «RES et VERBA», встреча 3.

Составители

А. Л. Львова, О. Л. Довгий

Научный редактор

О. Л. Довгий

Художник

Л. Е. Каирский

Книга представляет собой сборник статей по материалам третьей международной научной конференции в рамках программы «RES et VERBA» «Риторика бестиарности», состоявшейся 27-28 сентября 2013 года в РГГУ. На широком и разнообразном материале известные ученые из Москвы, Санкт-Петербурга, Уфы, Калининграда, Екатеринбурга, Белграда, Вашингтона рассматривают проблемы, связанные со «звериной риторикой» в литературе и изобразительном искусстве: функции зверя в риторической аргументации, использование животных образов в тропах и фигурах, особенности бестиарной метафоры и др. Словесные и визуальные стратегии в создании образа зверя, семиотика и символика животных продолжают оставаться в центре внимания авторов статей. Издание включает многочисленные иллюстрации. Предназначено как для специалистов в области гуманитарных наук, так и для широкого круга читателей.

ISBN 978-5-8125-2006-9

© Авторы статей, текст статей, 2014

© «Intrada», макет, 2014

Все звери говорят,
А сам молчит поэт.
(Граф Д.И. Хвостов)

Что говорит поэт при помощи зверей? Какие зеркала подносит человеку? Что показывает? Что доказывает? В чём убеждает? И — главное — как?

«Риторика бестиарности» — так называлась третья сентябрьская «бестиарная» встреча в РГГУ в рамках программы «RES et VERBA». Сборник статей по её итогам Вы, дорогой читатель, держите в руках.

Я понять тебя хочу,
Тёмный твой язык учу, —

эти пушкинские слова были руководством для участников конференции. Душа бестиарности — и её язык. Может ли он перестать быть тёмным? Можно ли научиться уверенно двигаться по извилистым тропам бестиарной метафоры, ориентироваться в лабиринтах причудливых аргументационных стратегий; расширивать не только словесные, но и визуальные бестиарные послания? Ответы на эти вопросы ищут авторы статей.

Если Вы знакомы с первыми двумя выпусками «Бестиариев», то легко заметите, что третья книжка намного толще предыдущих. Больше участников — больше ракурсов, точек зрения; шире охват материала и одновременно глубже взгляд, больше внимания к деталям.

Географический принцип расположения материала «Россия — Запад» уже стал традиционным.

Раздел «Россия» открывает статья **А.В. Архангельской «Люди и звери в баснях и фацециях: параллели, трансформации и метаморфозы»**, в которой рассматриваются стихотворные фацеции, восходящие к басням Эзопа. Анализ проводится на материале текстов, в которых животные превращаются в людей (как в рамках самого басенного жанра, так и на этапе перехода от басни к фацеции). В результате реконструируются основные приемы и принципы процесса "очеловечивания" и выводятся механизмы зависимости этих методов от сюжетной структуры текста.

Статья **Т.Б. Рудомaziной «Образы животных в древнерусской повести о княжеском убиении»** посвящена функционированию образов животных в древнерусских повествованиях о княжеской смерти. Анализируя «Повесть о убиении Борисове», а также повести о убиении Игоря и Андрея Боголюбского, автор приходит к выводу о том, что через образы животных, выполняющие характерологическую символическую функцию, древнерусский книжник приводит «земные» характеры к символическим универсалиям «Бог — дьявол».

Статья **С.М. Прохорова «Батыева печать на церкви в Городищах...»** посвящена рельефу 14 века на церкви Иоанна Предтечи в Коломне, изучение которого позволяет увидеть как эволюцию краеведческих интерпретаций на протяжении полутора веков, так и влияние краеведческих интерпретаций на коломенскую легенду.

О.Л. Довгий в статье «Риторическая стратегия бестиарной инвек-

тивы в литературной полемике» продолжает движение по «звериной тропе» русской поэзии. На этот раз предметом изучения исследовательницы стали обидные бестиарные прозвища, которыми щедро награждали друг друга В.К. Третьяковский, М.В. Ломоносов и А.П. Сумароков в пылу литературной полемики. Эти три автора не только создали систему русского стихосложения, но и научили русских поэтов искусству применения бьющей без промаха бестиарной инвективы.

В центре внимания статьи **«Собачка Love и другие сентиментальные звери» А. Ю. Соловьева** образ собачки, почти непременно сопровождающей сентиментального путешественника в русской традиции травелогов. Образ не был только атрибутом персонажей-людей, но фигурировал в путешествиях на правах самостоятельного персонажа, свои чувства к которому повествователь описывал тем же образом, что и чувства, обращенные к людям. Недоумение и насмешки по этому поводу в критике и пародиях были связаны, по мнению докладчика, с различным пониманием коммуникативной природы сентиментальных произведений их авторами и частью публики.

Т.А. Алпатова в статье **«“Жеманный кот” и “Школа гармонической выразительности” в русской поэзии: опыт анализа приёмов художественной выразительности»** рассматривает примеры поэтического изображения животных (в том числе котов) в творчестве Пушкина, а также поэтов — его предшественников: И. Дмитриева, Г. Державина, И. Крылова. «Кот» в поэзии конца XVIII — начала XIX в. становится отражением общей художественной тенденции — поэты той поры открывали эстетическую ценность обыденного, учились видеть красоту и полноту бытия в самых обыкновенных картинах. В статье устанавливается связь этой тенденции с эстетическими принципами школы гармонической точности.

Статья **И.В. Розиной «Бестиарий сна Татьяны: от сказки к триллеру»** посвящена анализу отдельного сюжетного отрывка романа А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Сон Татьяны рассмотрен в связи с западноевропейским изобразительным искусством, с фантастическими бестиариями И. Босха, П. Брейгеля, Ж. Калло, Ф. Гойи.

Алиса Львова в статье **«Бестиарный код романа Ю.Н. Тынянова “Пушкин”»** анализирует «странные сближенья», возникающие при чтении тыняновского романа сквозь призму бестиарной метафоричности.

Ю.Б. Пашина в статье **«Антропо- и зооморфизмы как способ репрезентации хода времени в произведениях Б. Зайцева»** рассматривает роль антропо- и зооморфизмов в рассказах Б. Зайцева, в кодировании различных типов времени, исследует семантику и функции имен собственных.

Две статьи посвящены творчеству В.В. Маяковского.

Н.В. Крылова в статье **«Лошадиный топос в русском поэтическом авангарде (случай В.В. Маяковского)»** анализирует некоторые культурные коннотации архетипического образа лошади и рассматривает примеры репрезентации лошади в жизни и творчестве Маяковского.

Ю.С. Морева в статье **«Мотив превращения в животных в сборнике “Простое как мычание” В. Маяковского»** анализирует один из постоянных мотивов в творчестве Маяковского — мотив превращения человека в животное.

А.В. Устинов в статье **«Анимализм в романе Д.Л. Мордовцева “Великий раскол”»** рассматривает использование анималистической

образности как многоуровневого художественного комплекса, в котором присутствуют анималистические тропы, зооморфные названия и профессиональная лексика. Особую роль в романе играет характерный для Мордовцева прием: сопоставление каждого из основных персонажей с определенным животным в качестве вспомогательного участника действия (протопоп Аввакум — мышь, патриарх Никон — ласточка и т.д.).

В.И. Тюпа в статье «**Крысы и волки в “Докторе Живаго”**» рассматривает два важнейших бестиарных топоса в мотивной структуре романа Пастернака, учитывая их мифопоэтическую природу. Крысы и мыши в «Докторе Живаго» изначально ассоциированы с полюсом смерти; при этом их изобилие и вездесущность оказываются своего рода итогом революционных преобразований. Волки символизируют «вражью силу» озверения людей в кризисную историческую эпоху.

В статье **Ю.Б. Орлицкого** «**“Бестиарий” и Бестиарий Александра Кондратова**» идёт речь о стихотворных “Бестиариях” ленинградского поэта Александра Кондратова, созданных в 1960-1990-е гг. Они представляют собой объёмные поэтические циклы, состоящие из стихотворений, посвящённых представителям животного мира разных стихий: земной, водной и воздушной. В своих «Бестиариях» неофутурист Кондратов пользовался двумя основными стихотворными техниками: часть стихотворений написана достаточно редкими в русской традиции брахиколонами, часть — традиционным стихом с обязательной «человеческой» «моралью», выделяемой в конце текста с помощью прописного шрифта. В последние годы жизни Кондратов составил популярную прозиметрическую версию «Бестиария», приспособленную для юного читателя.

В статье **А.В.Скрябиной** «**“Игра в кошки-мышки”: о кошках, мышках и не только в произведениях Н. Кононова**» рассматривается коммуникативное пространство книги «Магический бестиарий» Н. Кононова. Писатель пытается убедить читателя в том, что его произведение — фрагментарная *автобиография*. Но это не соответствует истине: «Я» писателя Н. Кононова ни в коем случае не тождественно литературному «Я» повествователя. Это всего лишь игра — «игра в кошки-мышки», где роль наивной, доверчивой мышки отводится читателю.

Д. М. Давыдов в статье «**Детские страхи и детские надежды: инфантильно-бестиарное в русской поэзии XX — XXI века**», размышляя о функциональности подобных зооморфизмов в новейших поэтических текстах, приходит к выводу о важности бестиарных образов, зооморфных моделей субъекта для самой сути нынешней поэзии, что, безусловно, говорит о важности трансформации не только письма, но и самой современной картины мира.

О.Ю. Казмирчук, как и в предыдущих сборниках, знакомит с литературным творчеством своих учеников. В статье «**Образы говорящих животных в литературном творчестве детей**» анализируются различные трактовки образов говорящих животных в литературном творчестве детей.

В статье **А. С. Выренковой, Б. В. Орехова, Т. И. Резниковой** «**Типологическая база данных глаголов, обозначающих звуки животных**» описана структура лингвистической базы данных глаголов, обозначающих звуки животных, созданной на основе методологических принципов лексической типологии.

Статья **И.М. Косова** «**Стихийная лингвистика Е.П. Блаватской и**

зооморфность в русском поэтическом модерне» явилась итогом изучения проблематики стихийных паттернов и топика в теософских текстах Е.П. Блаватской и русского поэтического модерна с целью выяснения включенности мифологии теософов в бестиарный аспект текстуальной реальности поэзии русского модерна 20-х-30-х гг. В результате был сделан вывод о компилятивной природе теософского мифа и об исходности, аутентичности синтезированных в русском модерне образов, которых до него не существовало.

Раздел «Запад» открывает статья **Н.В. Николенковой «Описание рыб в церковнославянском переводе географического атласа середины XVII века: реалии или мифы?»**, в которой проведён анализ одной из глав практически не изученного перевода научного географического сочинения XVII века — Атласа Блау. Перевод главы «Исландия», сделанный ведущим книжником Московской Руси Епифанием Славинецким, включает сообщение о неведомых россиянам рыбах, в рассказе о которых проявляются разные приёмы организации церковнославянского языка как научного языка второй половины XVII века (архаизация, грецизация и т.д.). Интересно также и то, как воспринимается книжником сам рассказ — как реалия или как миф.

Две статьи посвящены анализу эмблематического бестиария.

А.Е. Махов в статье «**Странные сближения в бестиарной эмблематике**» обнаруживает смысловые несоразмерности (видимо, намеренные) в эмблематических аналогиях между повадками животных и моральными качествами людей; эти несоразмерности трактуются как проявления особого риторического режима (режима литоты) и объясняются представлением о природе как «мире малого», который, тем не менее, способен учить «большое» — человека.

Д.А. Зеленин в статье «**“Мифологический бестиарий в “Emblematum liber” Андреа Альчиати**» рассмотрел ряд эмблем из первой европейской книги эмблем, выделив значимых эмблем на мифологическую тематику с бестиарной составляющей. Бестиарный анализ этих эмблем был выстроен от наиболее простых примеров (эмблемы о Фазтоне, Прометее) до более сложных, требующих более вдумчивого и развёрнутого анализа эмблем (Афина Паллада с драконом, Сфинкс в неестественном для себя образе).

О.В. Субботина в статье «**Образ Левиафана в гравюрах европейских первопечатных книг XV века**» анализирует иконографическую традицию изображения ада как пасти Левиафана, возникшую в XI веке на основании текстов Священного Писания и апокрифов. В XV веке продолжают действовать прежние модели (например, иконография Ионы, Сошествие Христа в ад), однако зачастую они включаются в новые контексты, где названные сюжеты взаимодействуют с другими Ветхозаветными и Новозаветными сценами, порождая новые смыслы. Одновременно идёт процесс расширения круга иконографических схем, особенно в первопечатных книгах, среди наиболее показательных можно назвать гравюры трактата *Ars moriendi*, а также *Biblia pauperum*. Однако в этот период все сложнее отождествлять адскую пасть с конкретным животным, зооморфные черты постоянно варьируются и комбинируются, адская утроба похожа то на льва, то на демона, то на дракона, то на Левиафана. Неслучайно западные исследователи чаще всего используют нейтральные формулировки, такие как Hellmouth (уста адовы) не связывая пасть ада с каким-то

конкретным существом.

Статья **А.В. Нестерова «О портрете Генри Ризли, графа Саутгемптона работы Джона де Критса, или символ vs. Нарратив»** посвящена загадке портрета Генри Ризли работы Джона де Критса. На портрете, в частности, изображена кошка, которую, якобы, звали Трики. Она пробралась в узилище вслед за хозяином и спасла того от голодной смерти, таская ему пойманных во дворе голубей. Внимательное изучение иконографии показывает, что легенда эта несостоятельна, а изображение кошки явно связано с традицией эмблемата, в частности, с эмблемой под девизом «*Serva sed Secura*» («Порабощен, зато в безопасности») из сборника «*Emblemata amatoria*». Девиз этой эмблемы перекликается с инскрипцией «Скован, но не сломлен» на портрете Генри Ризли.

М.С. Рыбина в статье «**Застывший полёт бабочки у М. Пруста: риторический аспект**» рассматривает эмблематический образ бабочки в творчестве М.Пруста и его отношение к риторической традиции. Анализ прустовских сравнений, а именно в этом контексте чаще всего появляются мотыльки, позволяет выделить ряд повторяющихся мотивов и проследить их бытование во французской поэзии XVII-XIX веков. Бабочки у Пруста становятся визуальным знаком, отмечающим момент транспозиции и/или метаморфозы: вещь предстаёт «живой», а «живое» замирает.

В статье **О.А. Кулагинной «Бестиарная метафорика в поэзии Ж. Превра»** рассматриваются зооморфные метафоры и их роль в стихотворных текстах Жака Превра. Материалом для анализа послужили стихотворения из сборников «*Histoires et d'autres histoires*», «*Paroles*» и вышедшего посмертно сборника «*Soleil de nuit*».

О.А. Чиколини в статье «**Метафорика романа Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй»**» анализирует сложный метафорический комплекс романа. Сочетание морской/водной, растительной и бестиарной метафоры создаёт новый уровень связей между персонажами.

А.И. Попова в статье «**Репрезентация животных образов в творчестве У. Берроуза, В. Вулф и Т. Элиота**» размышляет о феномене анималистической литературы, о том, как функционирование анималистического образа в качестве инструмента для непрямой реализации авторского слова переходит в плоскость моделирования иной действительности, инобытия.

Статья **С.С. Фалалеевой «Человек — животное — монстр: антропологическая проблематика и семантика анималистических образов в творчестве Олдоса Хаксли»** посвящена анималистическим образам Другого, относительно которого идентифицируется человек в романах Олдоса Хаксли. В этой связи рассматриваются два аспекта «друговости» в произведениях данного автора: «естественное животное» и «сверхъестественное животное». Устанавливается, что риторика «естественного животного» основана на традиционном для бестиария порядке означивания (анималистический знак отсылает к антропологической реальности) с использованием сравнения, метафоры, гипонимии. Риторика «сверхъестественного животного» связывается с фигурами монструозных обезьян, которые репрезентируют архетипическое уродство «генетической программы» человека. Таким образом, фигуры монстров становятся носителями значений по отношению к миру человеческому, т.е. наблюдается инверсия первой риторической модели. С учетом рассмотренных аспектов Другого описываются основные функции данных образов в контексте

мотивов регуляции человеческого бытия в текстах О. Хаксли.

В статье **О.В. Федунинной «Образ кошки и его функции в криминальном сюжете («Щепка» А. Левина)»** акцент делается на функциях животного в системе персонажей и сюжете, причем для объяснения многочисленных отступлений от жанрового канона предлагается гипотеза о возможном двойничестве героини-жертвы и кошки.

Статья **О.В. Закутней «Коралина и кот: имя, роль и место чёрного кота в системе персонажей повести Н. Геймана Coraline и мультфильма Coraline Г. Селика»** посвящена роли чёрного кота в повести и мультфильме. Входя в системы и «человеческих», и «животных» персонажей, чёрный кот противопоставляется обеим. Беря начало от «чудесного помощника»/«волшебного животного» волшебной сказки, чёрный кот обоих произведений выступает символом и маркером «чудесного» как отличного от «реального», что подчеркивается в повести средствами поэтики, а в мультфильме усиливается тем, что именно чёрного кота зритель видит в первых и последних кадрах, что можно трактовать как придание этому персонажу статуса и функций рассказчика. В обоих произведениях чёрный кот важен для развития дружбы между различными мирами: чудесным и реальным.

Статья **Зюзеля Вульфа «Животные-литераторы и их литературные стратегии»** посвящена описанию характерных особенностей художественной прозы, производимой животными-литераторами: строгой документальности, наивного самолюбования, лингвистического своеобразия. Все эти особенности, присутствуя в произведении либо по отдельности, либо в сочетании, направлены на возбуждение в читателе сочувствия, сострадания, умиления и живого интереса и, при успешном применении, создают выигрышную литературную стратегию.

Статья **Ирины Антанасиевич «“Зверьё” югославских войн»** посвящена анализу зооморфной символики, используемой в югославских войнах конца XX века. Военный шеврон — оболочка, в которую упаковывается «своя» информация; но, кроме того, военный шеврон еще и информация, предназначенная для «чужих» и в этом качестве она даже важнее, чем маркер, по которому определяют «своих». Наличие особой символики с механизмами, отличными от привычных, в мирное время дает возможность рассматривать военные формирования как особые субкультурные сообщества. Военное сообщество обладает способностью активировать древние мифологические символы, а также перенимать чужую символику и, перекодируя, включать её в свой фонд. Таким образом, в исследовании феномена военного сообщества огромную роль играет исследование символа.

Статья **Ольны Лемберг «Кто сказал «Мяу»: кошки в картах Таро»** представляет собой обзор многочисленных кошачьих образов и ролей в картах Таро — от первого появления кошки в Таро Райдера-Уэйта до современных версий, где отражены практически все повадки, привычки и особенности этого мистического животного.

Программа «RES et VERBA» продолжается. Название следующей сентябрьской встречи — «Бестиарный код культуры». Ждём старых и новых друзей.

Люди и звери в баснях и фацециях:
параллели, трансформации и метаморфозы

Сближение образов животных и людей, «очеловечивание» зверя или «оскотинивание» человека — прием, встречающийся в мировой литературе в самых различных вариантах. Частный (но, наверное, первым входящий в голову) случай — это басни, основанные на аллегории: описываются животные, а подразумеваются люди с их пороками, недостатками, слабостями, отличительными особенностями, моделями поведения по отношению друг к другу и т. д. При этом классическая басня обычно разводит «звериное» и «человеческое» — первое представлено сюжетом, второе — моралью. Таковы хрестоматийные фрагменты знаменитых басен И.А. Крылова: «К несчастью, то ж бывает у людей»¹; «Так часто человек в расчетах слеп и глух»² и т. д. Дидактический вывод из басни, впрочем, может содержать не столько указание на то, что на самом деле обсуждается свойство не животной, а человеческой природы, сколько обобщение, характеризующее устройство «мира вообще», где описываемое явление распространяется на всех и все (ср., например: «У сильного *всегда* (здесь и далее — курсив мой. — А.А.) бессильный виноват»³; «Уж сколько раз твердили *миру*...»⁴; «На *свете* таково ж...»⁵ и др.).

В более раннюю эпоху, когда жанр басни еще только-только проник в русскую литературу через первые переводы и первые обработки, уже возникали разные варианты соотношения и между сюжетом и моралью, и между звериной и человеческой природой. Ярким примером оказывается барочная басня — например, в том виде, в каком она представлена у неоднократно обращавшегося к басенным сюжетам Симеона Полоцкого в стихотворении «Труба». Оно входит в «Вертоград многоцветный», сюжетно восходит к басне Эзопа «О рыболове и свирелех» (таково ее название в первом русском переводе басен Эзопа, выполненном в 1607 г. Федором Гозвинским) или «О глупом рыболове» (так эта басня озаглавлена в переводе Петра Кашинского, выполненном в 1675 г.⁶) и превращает непрягательный рассказ о незадачливом рыболове, пытавшемся играть на флейте заменить забрасывание сетей в воду, в апокалипсическую притчу о неотвратимости Страшного суда⁷. Органичность такого отношения сюжета к морали для культуры барокко в свое время отмечала Л.И. Сазонова: «Особенностью басни барокко, по сравнению с античной или более поздней классицистической, является искусственно усложненный символизм, придающий ей такую форму, которая приближает ее к параболе. К краткому сюжету в барочной басне присоединяется сложная, развитая, многоплановая мораль. Она возводится не к бытовым, а к высоким поня-

тиям и принципам. Призывы ее дидактичны и возвышенны. Позиция повествователя — это позиция строгого морализатора»⁸.

Басенные сюжеты были очень популярны на протяжении всей истории мировой культуры и отразились в самых разнообразных произведениях литературы и изобразительного искусства. Мы сосредоточимся далее на отношениях между стихотворной фацецией, жанром, появившимся в русской литературе в конце первой половины — середине XVIII века, и одним из ее источников, переводной эзоповской басней. Так, к сборнику «Езоповы басни с правоучением и примечаниями Рожера Летранжа»⁹ в переводе Сергея Волчкова восходят 17 стихотворных фацей (и еще три — к «Езопову житию», предваряющему в этом сборнике собственно басни)¹⁰. Отличительной чертой этого сборника басен является повышенная дидактичность: каждый сюжет сопровождается не только «моралью» (у Волчкова она называется «учением»), но и «примечанием», в котором подчас весьма многословно дидактический вывод из сюжета разъясняется читателю с точки зрения христианской морали с использованием примеров из истории, мифологии, церковного предания, рассуждений, повторов и т. д.

Что характерно, в девяти из басен, являющихся источниками для фацециальных текстов, действующими лицами оказываются люди (это, несомненно, облегчает переход от басни к новелле), еще в четырех животные фигурируют в качестве второстепенных персонажей или образуют сюжетный «фон» повествования, и только в четырех баснях животные — главные герои.

Сама структура басенного жанра, предполагающая аллегорические «животно-человеческие» подмены, способствует возникновению метаморфоз, при которых животные превращаются в людей или люди в животных. В некоторых случаях такого рода трансформации оказываются случайными. Так, в басне «Зайцы с лягушками», когда зайцы устремляются к болоту, в котором намереваются скончать наскучившую им невыносимую жизнь, но вдруг обнаруживают, что их приближение всерьез пугает лягушек, попрыгавших от испуга в воду, старший заяц, в частности, говорит: «Сами вы видите, что еще такие *люди* (sic! — *А.А.*) на свете есть, которые нас боятся»¹¹. Этот эпизод напоминает фрагмент «Повести о Ерше Ершовиче», в котором герой начинает самохарактеристику словами «человек я доброй», а заканчивает упоминанием о том, что «*едят меня* в ухе с перцем и шафраном... а *поставляют меня* перед собою честно на блюдах, и многие люди с похмелю мною *оправливаютца*»¹².

Однако мы сосредоточимся на текстах, в которых трансформации и метаморфозы представлены более отчетливо.

Один из традиционных сюжетных ходов басни — превращение человека в животное или наоборот. Классический пример представляет собой басня «Муравей был преж сего мужик», рассказывающая о том, как боги превратили вороватого мужика, все время таскавшего хлеб у соседей, в муравья. Очень показательно «примечание», в котором, в частности, говорится: «Что стихотворцы в историях своих часто объявляют, будто иные люди в скотов, другие в птиц, третьи жабами, а четвертые червями от богов обращены, то чрез сие дается нам знать, что человек сам себя скотом делает, ежели от достоинства разума и природы своей отступает и для того сию перемену в нраве, а не в наружном виде почитать надлежит»¹³. Таким образом, «оживотнивание» человека происходит в том слу-

чае, когда его природа оказывается скорее скотской, нежели человеческой, и это не столько поэтический прием, сколько способ подчеркнуть те свойства, которые отнюдь не украшают человека.

Из сюжетов, общих для басен и фацеций, к этой группе относится пример обратной трансформации — басня «Венера с кошкою», послужившая основой для фацеции «О молодом человеке»¹⁴. Сюжет басни прост: молодой человек влюбился в кошку и упросил Венеру превратить животное в девицу, Венера же решила испытать героиню и подпустила на кровать к молодым мышь, девица бросилась за мышью и разгневанная богиня вернула ей прежний облик. Если фацеция заканчивается кратким тезисом «Говорится пословица неложно: природы переменить невозможно»¹⁵, то басня, как нам уже доводилось отмечать, не только конкретизирует это утверждение: «Невоздержной любовной страсти и чудной силы природы насилие кто постигнет ли? Любовная страсть человека вне себя приводит, а природа человека в прежнее состояние и к первому обычаю влечет», — но и расширяет в «примечании» возможные толкования смысла басни от собственно любовных (безумная и нерассудительная любовь не замечает недостатков и даже пороков своем объекте) до общечеловеческих и нравственных: «Сей кошке подобен лицемер, который ни что иное как дьявол»¹⁶.

Показательно, что в предыдущем случае превращение человека в животного, обоснованное свойствами «природы» конкретного лица, оказывается окончательным — видимо, в связи не только с тем, что мы имеем дело с гневом богов, наказывающим вора, но и с тем, что в животном образе это свойство становится органичным и выходит за рамки юридически наказуемого и/или морально осуждаемого: муравей, в отличие от крестьянина, может беспрепятственно таскать в свой муравейник все, что ему подвернется. Большинство же примеров обратного превращения оказываются неудачными: полное «очеловечивание» оказывается невозможным, а значит, частичное признается ненужным и недолжным¹⁷.

В трех других сюжетах имеет место трансформация более значимая: в баснях действующими лицами оказываются животные, тогда как в фацециях животных заменяют люди. Об одном из этих случаев — басне «Волк, козленок и старая коза»¹⁸ и фацеции «О вдове с дочерью»¹⁹ нам уже неоднократно доводилось писать²⁰, поэтому на нем мы сейчас останавливаться не будем и рассмотрим более подробно два других.

Басня «Осел и постельная собака» послужила источником для фацеции, дошедшей до нас без начала в сборнике РНБ Q XIV. 133 (л. 7)²¹. Замена осла, позавидовавшего комнатной собачке, которую господин постоянно ласкал и гладил, держа на коленях, и решившего тоже запрыгнуть на колени к господину, дабы стяжать те же милости, на слугу, поступившего тем же самым образом, на первый взгляд, вызывает недоумение и даже может восприниматься как слишком «топорное» очеловечивание персонажей-животных без должной адаптации сюжета под эти перемены. Однако, по-видимому, она продиктована «примечанием», сопровождающим басню в сборнике Летранжа-Волчкова: оно начинается именно с указания на то, что «под басенным образом осла представляется та свобода, которую дворовые дураки употребляют»²². Таким образом, получается, что фацеция, фактически утрачивая «мораль» в традиционном, собственно басенном, структурном смысле этого слова (фацеции, конечно, завершаются двустихием, предлагающим обобщенный вывод из рассказываем-

мого, но это скорее резюме чем собственно мораль, так, рассматриваемая новелла заканчивается следующим выводом: «в немилость пришел, лишь увече нашел»²³) и ограничиваясь, таким образом, только «сюжетом», «синтезирует» две части басни в одну так, что само действие сохраняется, а субъектами этого действия становятся объекты приложения басенной морали. То, что в источнике представлено как переход не только от зверя к человеку, но и от частного к общему («что по обстоятельству случаев одному человеку пристойно, то другому при том же случае весьма неприлично будет»²⁴), в фацеции остается частным случаем, так что сделать обобщающий вывод из рассказываемого предлагается уже читателю²⁵. Кроме того, следует отметить, что поступок слуги вполне вписывается в череду глупых поступков, совершаемых крестьянами / холопами / слугами / дворовыми в целом ряде фацеций (главным образом — восходящих к устным анекдотам о пошехонцах).

Еще больший интерес представляет ситуация, имеющая место в стихотворной фацеции «О дворянине с девкою», восходящей к басне «Любовью ослепленный лев». Басня-источник уже содержит предпосылки для трансформации, так как завязка сюжета заключается в том, что молодой лев полюбил крестьянскую девушку. Тем не менее, в отличие от басни про Венеру и кошку, ситуация продолжает развиваться без превращений: лев сватается, отец девушки сначала категорически отказывает, указывая на невозможность неравного брака («мне своей дочери за скота отдать нельзя»²⁶), рассерженный лев рычит и испуганный мужик решает на хитрость, обманом заставляя льва вырвать зубы и обрезать когти, после чего избивает льва дубиной и выгоняет. Мораль предостерегает читателя от «безумной и слепой любви», которая «не только имения с честью не жалеет, да и самой жизни не щадит, но все сие нерассудительной страсти на жертву отдает»²⁷, а «примечание» развивает эту мысль, используя весь комплекс «звериного-человеческих» параллелей: «Хотя сие и нескладно кажется, чтобы льву девицу полюбить (т. е. условность коллизии, несомненно, осознается в первую очередь — А.А.), однако ж сею баснею показывается развращенная и на свете весьма обыкновенная склонность, которая обою пола разумных тварей, то есть мужчин и женщин, так ослепляет, что временем не в человека, да по злонавию в прямого зверя влюбляются; а любовь и диких зверей, по примеру сего льва, укрощает»²⁸. Таким образом, оказывается, что метаморфозы могут подразумеваться в обоих направлениях: влюбленный зверь может оказаться человечнее человека — объекта его страсти и утратить под влиянием чувства собственно «звериные» признаки природы, тогда как человеческая природа самого объекта не должна вводить в заблуждение и может оказаться маскировкой самой что ни на есть звериной — даже зверской — сущности. Далее же конкретизация выводов из сюжета идет двояким путем. Сначала подчеркивается, что страсть лишает человека свойств, составляющих основу его характера: «великодушных расслабляет, умных обманывает, а ученых безумцами творит. Сею страстью ослепленный Философ, увидя свою любимую, не только Латынь с Халдейским языком, но и всю философию свою забудет»²⁹. Затем же приводятся примеры, когда влюбленные опрометчиво тратят деньги на дорогие подарки для своих возлюбленных, в то время как их «так же хотят кругом стола за нос обвести, как мужик льва не только обманул, да сверх того дубиною бока ему отбил»³⁰. Таким образом, очевидно, что басня в целом сочувственно относится ко льву и негативно

— к мужику-обманщику, а девица вообще остается персонажем внесценическим и никак себя не проявляет. Это тем более существенно, что в целом ряде более поздних вариантов этого сюжета упоминание девицы будет обязательно входить в заголовок: так, в сборнике «Книга, глаголемая притча Езопа Францкого» (перевод П. Кашинского), басня называется «О льве с девицею», а восходящая к этому сюжету фацеция — «О дворянине с девкою»³¹. При этом роль девицы в сюжете несколько не изменяется ни в одном из этих текстов.

В фацеции происходит замена льва на дворянина, влекущая за собой смену социальных приоритетов. В первой части, за исключением этой замены, сюжет развивается по той же схеме, что и в басне-источнике, даже с сохранением деталей. Так, на учтивое (это подчеркнуто в тексте) предложение щеголя-дворянина крестьянин «с великим почтением смело говорил: мне дочери своей нельзя за вас отдать, понеже ваша дворянская статья»³². Этот ответ дворянин неожиданно воспринимает как грубый (видимо, работает память об ответе крестьянина льву) и начинает браниться на мужика: «Я б тебе бороду знал как расчесать, чтоб ты мог дворян знать»³³ (ср.: «лев за такой грубой ответ осердившись жестоко на мужика зарычал и лапами бороду ему расчесать хотел»³⁴). Однако в дальнейшем ситуация категорическим образом меняется: отец-крестьянин предлагает дворянину три загадки, отгадав которые тот сможет получить в жены девушку. Таким образом, вводится фольклорный мотив испытания (в том числе — предсвадебного) при помощи загадывания загадок и, разумеется, подразумевается, что цель этого испытания — избежать мезальянса (загадка — верный способ отличить «своего» от «чужого», равно от неровни и именно с этой целью используется в волшебных сказках). Коллизия из плана физического (в басне крестьянин опасается острых когтей и зубов льва, т. е. достигаемого благодаря им физического превосходства) переносится в план интеллектуальный (в фацеции задача крестьянина — доказать дворянину, что сам по себе социальный статус не дает ему права диктовать условия, что интеллектуальное неравенство столь же опасно и лишает надежд на семейное счастье («когда вы тех вещей не могли отгадать, то не надежте и дочерью моею владеть»³⁵). В итоге фацеция подчеркивает моральное превосходство крестьянина: «и больше не стал с дворянином говорить, пошел свое дело творить, дворянин с великой жалостию отстал, только лишь стыда себе достал»³⁶ — и находится в русле одной из основных тем фацециально-анекдотической литературы, когда сюжетообразующим мотивом становится насмешка хитрого и умного мужика над глупым и бестолковым (но часто весьма спесивым) дворянином. В мире, который рисуют перед нами фацеции, глупость — один из самых страшных пороков (а усиленная спесью — тем более), тогда как хитроумие, умение с честью выйти из сложной ситуации, продемонстрировав интеллектуальное превосходство, — одно из главных достоинств. В этом плане важно, что дворянин даже не пытается отгадать загадки («загадкам твоим не могу ответу дать, хоть три месяца мне гадать»³⁷), а крестьянин не считает нужным разъяснять дворянину ответы (так что остается еще и возможность считать, что ответа на эти вопросы нет в принципе и сама форма загадывания загадок без ответов была не более чем хитростью — такой же, как лишение льва когтей и зубов).

Таким образом, можно отметить, что «очеловечивание» в фацециях басенных героев-животных осуществляется разными способами от чисто

механических до интеллектуально-неожиданных, что свидетельствует о том, что создатели стихотворных фацетий при обращении к однотипным источникам использовали разные методы обработки и трансформации исходного материала.

¹ Крылов И.А. Басни: Сатирические произведения: Воспоминания современников. М., 1989. С. 37.

² Там же. С. 24.

³ Там же. С. 33.

⁴ Там же. С. 21.

⁵ Там же. С. 72.

⁶ Интересно, что стихотворная фацетия, восходящая к этому сюжету, в некотором роде контаминирует оба варианта: она называется «О рыбаке с дудкою», а в заключительная «мораль» содержит ключевую характеристику героя: «Глупой дурак и тому был рад» (РНБ Q XIV. 133. Л. 11).

⁷ См. об этом подробнее: Сазонова Л.И. От басни барокко к басне классицизма // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII в. М., 1989. С. 130-131; Тарковский Р.Б. Басня в России XVII века // Тарковский Р.Б., Тарковская Л.Р. Эзоп на Руси: Век XVII. СПб., 2005. С. 40-42.

⁸ Сазонова Л.И. Литературная культура России: Раннее Новое время. М., 2006. С. 685.

⁹ Езоповы басни с нравоучением и примечаниями Рожера Летранжа вновь изданные, а на российский язык переведены в Санкт-Петербурге канцелярии Академии наук секретарем Сергеем Волчковым. СПб., 1747.

¹⁰ См. об этом подробнее: Адрианова-Перетц В.П. Басни Эзопа в русской юмористической литературе XVIII в. // Известия ОРЯС АН СССР, т. II, кн. 2. Л., 1929. С. 377-400; Малэк Э. Разыскания по русской литературе XVII-XVIII веков: Забытые и малоизученные произведения. СПб., 2008. С. 95.

¹¹ Езоповы басни... С. 139.

¹² Русская демократическая сатира XVII века. М., 1977. С. 8.

¹³ Езоповы басни... С. 488-489.

¹⁴ РНБ Q XIV. 133. Л. 8об.-9.

¹⁵ Там же. Л. 9.

¹⁶ Езоповы басни... С. 233.

¹⁷ Характерно, что старопечатный сборник басен Бидпая предлагает еще один вариант подобного же сюжета, подтверждающий эту мысль: «Человек берет в дом мышку, которую уронил ворон, но, опасаясь, чтобы она не сделала вреда в доме, просит богов превратить ее в девочку. Боги выполняют его желание. Девочка вырастает, и отец просит ее выбрать себе жениха; она желает, чтобы ее жених был самый сильный в мире, отец обращается с предложением к солнцу, облаку и ветру, но они доказывают, что самым мощным женихом оказываетсямышь. Девочка выражает желание выйти замуж за мышь, отец просит богов вернуть ей ее настоящий облик» (см.: Малэк Э. Указатель сюжетов русской нарративной литературы XVII-XVIII вв. Т. I. Łódź, 2000. С. 226-227).

¹⁸ Езоповы басни... С. 143-144.

¹⁹ РНБ Q XIV. 133. Л. 12–13.

²⁰ *Архангельская А.В.* Притча — басня — фацеция: Некоторые замечания о бытовании жанров в первой половине XVIII века // Русская историческая филология: Проблемы и перспективы: Доклады Всероссийской научной конференции памяти Н.А. Мещерского. Петрозаводск, 2001. С. 339–340; *Архангельская А.В.* Изображение животных в русских стихотворных фацециях XVIII века // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 14. М., 2010. С. 715–716.

²¹ В сборнике дефект — пропуск листа, в других сборниках данная фацеция, условно названная нами «О господине, слуге и постельной собачке», не встречается (что неудивительно — фацеции из этой группы представлены только в двух известных нам рукописных сборниках, причем во втором — ГИМ, Муз., 3502 — читается только пять текстов из 17).

²² Езоповы басни... С. 110.

²³ РНБ Q XIV. 133. Л. 7.

²⁴ Езоповы басни... С. 110.

²⁵ Заметим в скобках, что в переводе Гозвинского этот сюжет отсутствует, зато наличествует он в весьма показательном своде под названием «Зрелище жития человеческого» (пер. А. Виниуса, 1674), в котором — как и у Летранжа — басни сопровождаются «довеском», но не в духе религиозного морализаторства, а в виде исторического примера. В данном случае — с ложной ссылкой на Светония — приводится пример следующего содержания: «И бо, яко осел сей, тако сотвори Амплий. Ему же предстоящу Августу-кесарю и видя, яко кесарь неких любяше различных их ради кошун и глагол смехотворных, восхоте такожде сотворити. Но испусти, яко осел, такая глаголя нелепья, яко кесарь зело разгневался на нь и повеле из полаты изгнати его и немилостиво посем бити» (*Тарковский Р.Б., Тарковская Л.Р.* Эзоп на Руси... С. 314).

²⁶ Езоповы басни... С. 354.

²⁷ Там же, с. 356.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, с. 536–537.

³¹ Для сравнения: у Эзопа басня имеет название «Лев и крестьянин». У Барбиа — «Лев-жених» (см.: *Тарковский Р.Б., Тарковская Л.Р.* Эзоп на Руси: Век XVII. СПб., 2005. С. 523).

³² РНБ Q XIV. 133. Л. 15об.

³³ Там же.

³⁴ Езоповы басни... С. 354.

³⁵ РНБ Q XIV. 133. Л. 16.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

Образы животных в древнерусской повести о княжеском убиении

В статье мы рассмотрим функции образов животных в одном из древнерусских жанров — в повести о княжеском убиении. В Ипатьевской летописи читаются три повести о княжеском убиении — Повесть о убиении Борисове, моделирующая основные принципы этого жанра, и восходящие к ней повести о убиении Игоря Ольговича и Андрея Боголюбского.

16

Библейским прообразом данных повестей и изложенных в них ситуаций в соответствии с древнерусским идейно-эстетическим принципом символического историзма выступает ветхозаветная история убиения Каином Авеля, пророчествующая распятие Христа, жертву Христову. Соответственно, анализируя поэтическую сторону указанных текстов, нам необходимо «подобрать» библейские ключи (термин Р. Пиккио), формирующие литературно-символический контекст повестей и позволяющие «открыть» их содержание. В данной статье нас интересуют образы животных, их роль в композиционно-образной системе каждой из повестей и символические смыслы, которыми наполняются эти образы.

Моделью жанра о княжеском убиении, как было сказано выше, является Повесть о убиении Борисове, в Повести временных лет, читающаяся под 1015 годом. В повести — антитетично организованная система персонажей. Ее ядром выступает пара жертвенных братьев — Борис и Глеб, с одной стороны, и злодей Святополк Окаянный — с другой. Периферия системы представлена слугами Святополка и слугами Бориса и Глеба, репрезентированными через образы животных. Животный мир представлен в повести восходящими к Библии образами «агнца» и «тучных тельцов».

«Тучные тельцы» — именно так называет Борис убийц в своей предсмертной молитве: «унци тучнии и сборь злобныхъ оседе мя» (Пс.21:13) Господи Боже мои на тя уповахъ и спаси мя от всихъ гонящихъ мя [119]. Князь характеризует заговорщиков через метафору «унцитучнии» (Пс. 21:13). Помимо псалтирного противопоставления одинокого праведника окружающим его многочисленным нечестивцам, эпитет «тучны» имеет еще одно значение: он связан в библейском языке с самодовольством «земного» человека, забвением заповедей и отпадением от Бога (ср. Втор. 32:15 и пр.). В повести мы не найдем ни одного определения Бориса или Глеба с позиции их «плотскости». Собственно лексема «тело» встречается в эпизодах, посвященных погребению братьев-мучеников, например, «совокуплена телома паче же душама» [124]. Телесное у них, таким образом, находится в подчинительном положении по отношению к ду-

шевному/духовному. О душевном же или о духовном в связи со злодеями ничего не говорится. Напротив, в повести маркирована их плотская природа. Так, слуги Святополка убили любимого слугу Бориса, Георгия, из-за гривны золота на его шее. Лексемы «золото» и «телец» выстраиваются в библейско-ассоциативный ряд, позволяющий характеризовать слуг Святополка как идолопоклонников.

Метафора «унци тучнии» выявляет «звериный лик» заговорщиков (ср. псалтирные образы «львов», «псов» в том же значении). Этот семантический пласт, сформулированный князем, соотносится с таким авторским сравнением заговорщиков, как «зверье дивии». Сравнение княжеских убийц со зверьем лишает их образа Божия, что усугубляет разницу между ними и князем, уподобляющимся Христу. Уподобление князя-жертвы Христу эксплицировано традиционным сравнением князя с агнцем: «оканьный разеза Глеба аки агня непорочно» [123]. Непорочный агнец — символ жертвы Авеля, пророчествующей искупительной жертвой Христом грехов человечества. Русская история в интерпретации древнерусского книжника «начинается с трагедии — и вместе с тем с искупительной жертвы» [Успенский, 2000; 44]. Таким образом, это сравнение усугубляет антитезу между злодеями, лишенными образа Божия, и жертвой, восходящей к образу Христа.

Уподобление героев зверям используется книжником в качестве элемента, поляризующего персонажей. В повестях о княжеском убийстве это сравнение подхвачено антитезой между внутренним пространством, в котором пребывает молящийся перед смертью князь, и внешним пространством, в котором находятся заговорщики. Так, в Повести о убийстве Игоре (Ипатьевская летопись, 1147 год) предсмертная молитва князя совершается в церкви, в которую извне врываются заговорщики: в сакральное пространство церкви «устремилася на нь яко зверье сверпыи и похытиша по обаю на обедни» [351]. Заговорщики прерывают богослужение, что делает их богоотступниками. Наполненная молитвой Игоря церковь («человеческое / божественное») противопоставляется внешнему пространству его врагов («звериное / демоническое»).

Оппозиция «человек — зверь» поддерживается и антитезой на уровне речевой практики персонажей. Бездействующий, но «говорящий» главный герой противопоставляется действующим, но «молчащим» заговорщикам. Мотив «говорения» Игоря связан с его предсмертной молитвой, в произнесении которой участвует сердце. Повтор лексемы «сердце» звучит в авторской речи, вводящей молитвенное слово князя: «Игорь же оуслышавъ поиде въ церковь святого Федора и въздохнуоу въ глубины *сердца* (курсив наш — Т.Р.) скроушеномъ смиреномъ смыслоу и прослезився и помяноу вся Ииовова и размышляше въ *сердце* (курсив наш — Т.Р.) сво- емъ тако...» [350].

Молитва князя всегда комментируется контактно к ней расположенными лексемами «сердце» и «слезы». Слезы символизируют очищение, а сердце фактически оказывается органом речи для князей, которые из сердца направляют молитву к Богу; не случайно и Борис замолчал (Глеб перед смертью плачет о том, что не может слышать брата), когда его пронзили в сердце. Звереподобные заговорщики не могут говорить, у них нет сердца. В Повести о убийстве Борисове на вопрос о преданности сердцем, по сути, Святополк не получил ответа: «приятя ли мне всимъ сердцемъ» — «можемъ головы свое... положити» [119]. Святополк спрашивает своих слуг

о сердце, но его у них нет, и они отвечают формулой «голова положить». Более того, в качестве «сложенной головы» заговорщиками была предьявлена голова слуги Бориса Георгия, что разводит словесное обещание вышгородцев с их действием.

«Звериный облик» княжеских убийц определяет их принадлежность к миру зла. Так, в повести о убиении Андрея Боголюбского заговорщики, традиционно уподобленные «диким зверям», называются «неверными убийцами» (в повести — «неверных оубиийць» [586]), «злыми советниками» (в повести — «къ злымь советникамъ» [585]), «нечестивии» [587]. К постоянному эпитету «окаянные» примыкают также сравнения типа «якоже Июда» [585] и ряд символических метафор: «оустремися дьяволимь науучениемь», «тъсняся оугодити отцо своему сотоне» [585], «оуподобистеса Горясеру» [587], восходящая к фрагменту из Евангелия от Иоанна, где Иисус упрекает иудеев, не понимающих и не слышащих речи Христа (Ин. 8:44). Звериный облик заговорщик превращает их в воинство дьявола, восстающее на непорочного агнца, которому уподобляется Андрей Боголюбский: «... и оузреша и (князя — Т.Р.) седаща яко агня непорочно и ту оканхий прискочиша» [589].

Таким образом, звериная образность в повестях о княжеском убиении участвует в возведении персонажей к символическим универсалиям «Бог — дьявол» и утверждает параллель между Христом и князем-страстотерпцем. «Смерть правителя от рук убийц рассматривается как вольное подражание «страстям» Сына Божьего. У истоков данного взгляда лежит характерное для многих народов Европы... представление об особом христианском подвиге — мирском служении Богу благочестивого государя. Это служение достигает своего предельного выражения в ситуации «невинного убийения», когда князь или царь принимает добровольную смерть «за правду Христову». Невинное убийение служителя Божия не только омывает его собственные грехи, но и имеет характер искупительной жертвы, повторяющей искупительную жертву Христа...» [Ранчин, 2007; 33-34].

Бесплотный агнец как репрезентация Христа противопоставлен «тучным тельцам», репрезентирующим дьявола. Репрезентанты зла не имеют органа речи — сердца, а своим образом они не подобны Богу. Животный мир, через который убиенные князья уподобляются Христу, сводится к образу жертвенного агнца, репрезентирующего Авеля, убитого своим завистливым братом и пророчествующего историю распятия Христова. Таким образом, основной функцией, которую выполняют образы животных в повести о княжеской смерти, является характерологическая символическая функция.

Литература

Полное собрание русских летописей: В 1 — т. — Т.2. — М. : Языки русской культуры, 1998. — 648 с.

Ранчин А.М. Еще раз о библеизмах в древнерусском летописании // Ранчин А.М. Вертоград Златословный: Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях. — М. : Новое литературное обозрение, 2007. — С. 24-41.

Успенский Б.А. Борис и Глеб: восприятие истории в Древней Руси / Б.А. Успенский. — М. : Языки русской культуры, 2000. — 128 с. — (Язык. Семиотика. Культура. Малая серия.)

«Батыева печать на церкви в Городищах...»

Вопрос о том, что мы изучаем, исследуя фольклорные записи 19 века, интересует меня давно. Речь в данном случае идёт не только о вербальных, но и о невербальных текстах, часто представленных в виде прорисей тех памятников, с которыми столкнулся фольклорист.



Рельеф со стены храма Иоанна Предтечи. Коломна. Московская область. XIV век.

Одним из самых таинственных изображений в истории Коломны остаётся старинный рельеф со стены храма Иоанна Предтечи в Городищах, традиционно относящийся к XIV веку, и изображающий непонятое до сих пор животное. Нередко его называют единорогом. В ряде случаев — драконом.

По существующим легендам, перед нами так называемая «Батыева печать». Об её происхождении существуют две легенды. По её общелитературному варианту хан Батый, подойдя к церкви, был восхищен красотой храма и отметил здание своей печатью, чтобы никто не посмел осквернить его. В самом селе нам приходилось слышать более прозаический вариант легенды: Батый поставил свою печать в знак того, что храм заплатил налог, и служба в нём разрешается.

Первый вариант впоследствии распространился в художественной литературе и породил целое созвездие обработок. Второй хорошо согла-

суется с тем, что нам известно о государственном устройстве Золотой Орды.

Учитывая, что до сих пор не известно ни настоящее время создания рельефа, ни его сюжет, ни его назначение, мы попробуем, сопоставляя другие изображения, оставшиеся до наших дней от средневековья, попытаться отыскать его инвариант. А уже на основе инварианта понять семантику изображения, его историю и назначение.

Итак, впервые это изображение было опубликовано и интерпретировано в работе Н.Д. Иванчина-Писарева «Прогулка по древнему Коломенскому уезду», вышедшей в свет в Москве в 1844г. На приложенной к труду таблице VII написано: «Дракон, иссеченный на стене храма села Городища¹» <Sic!>. Тем самым первый публикатор увидел в изображении дракона.

В самом деле, на изображении совершенно четко просматриваются характерные для мифологического зверя детали: длинная шея, вьющийся длинный язык, тело, характерное для динозавра.

В этом виде рисунок встает в череду других рисунков и изображений, дошедших от средневековья до наших дней, которые мы встречаем по всему миру. При этом, он наиболее похож на изображение василиска, которого изображали с головой петуха, туловищем жабы и хвостом змеи.

Тем не менее, Иванчин-Писарев, вероятно, сознательно несколько искажил историческое изображение, которое на самом деле выглядит совершенно иначе.

На подлинном рельефе (он сохраняется в Коломенском краеведческом музее, а на стене храма установлена его копия) мы не видим ни высоко поднятой шеи, ни длинного развевающегося языка, ни динозавроподобного тела. И даже хвост зверя совсем не такой, как на рисунке Иванчина-Писарева. Полагаю, что надо учитывать и то, что оригинал покрашен красной краской. На белом фоне стены он в этом случае смотрится особенно отчетливо.

Сложилось мнение, что перед нами единорог. В этом случае, верхняя часть морды читается как рог, а язык, как верхняя челюсть.

Мы можем сравнить изображение на «Батыевой печати» с другими изображениями, на которых запечатлен единорог.

Такие изображения встречаются и в западно-европейской традиции², и в традиции востока. Но в любом случае, рог такого животного отчетливо прорисован. Да это и не случайно: он является детерминирующим признаком для единорога (хотя названия животного бывают разными в разных традициях). Именно по большому рогу мы отличаем единорога от других животных.

Значит, перед нами, возможно, и не единорог. Тогда нам придется вспомнить, что некоторые краеведы называли изображенного на «Батыевой печати» барсом. При этом писали, что барс является символом Владимирского княжества, а Коломна входила в его состав. Отсюда и изображение. Отметим, что согласно официальному описанию герб Владимирского княжества украшал «золотой львиный леопард, в железной, украшенной золотом и цветными камнями, короне, держащий в правой лапе длинный серебряный крест³». Заметим, что изображение само по себе более чем условное, ибо такого животного в природе вообще никогда не существовало. Это условное обозначение геральдического льва. «Горизонтально расположенную фигуру шествующего льва называют львиным леопардом,

а вертикальную фигуру льва восстающего – леопардовым львом⁴».

Отметим, что изображение встречается во всей Европе и Азии. И не только на гербах, но и на перстнях, где эти звери являются оберегами⁵. Однако на коломенском барельефе не шествующий (смотрит назад, так не шествуют), но явно приготовившийся к борьбе зверь. Такие изображения встречаются и как раз в храмовой средневековой и более древней традиции⁶

Таких зверей издавна изображали над входом в храм (с другой стороны стены, чаще всего помещалось изображение Страшного суда). Зверь, охраняющий святость алтаря, зверь, карающий грешников, таково может быть и значение коломенского рельефа.

Возвращаясь к собственно семантике могу обратить внимание на то, что зверь с коломенского рельефа чуть ли не в одинаковой степени похож и на дракона, и на представителя кошачьих, и даже на единорога.

Это изображение с момента первой публикации нашло своё отражение в литературе. Речь здесь не идёт собственно о литературе краеведческой, где без описания этого барельефа ни один автор не обошёлся. Я говорю про публикации легенд в том или ином варианте. И здесь кроме блестящего «Путешествия...» Иванчина-Писарева, могу отметить сонет поэта из круга Сергея Есенина — П.А. Радимова.

Батыева печать на церкви в Городище,
Времён дремучих знак – хвостатый ярый зверь.
Среди нагих берёз унылое кладбище,
На колокольне снят и колокол теперь,

И весь курган пустой, как будто пепелище
Минувших грозных дел. Легендам древним верь
Иль нет, прохожий, но как буйно ветер свищет
И листьями метёт в заржавленную дверь!

Окрестность дымчатой застлалась пеленой,
Вдали Коломенка, и мостик, и дорога.
По ней ходил Батый с кочующей ордой

Как много дней ушло. На плитах у порога
Играют дети, им иная жизнь дана
Наследье наших дней — колхозная страна⁷.

Мы видим, что для поэта серебряного века (стихотворение принято относить к 1926 г.⁸) тоже было затруднительно назвать зверя, зато в его назначении он не сомневался: это «батыева печать». Что и не удивительно. Ведь поэт был земляком Сергея Есенина, а неподалеку от родных сел обоих поэтов стоит Иоанново-Богословский монастырь, одной из достопримечательностей которого, на протяжении веков, была «Батыева печать». Впрочем, выглядела она совсем иначе, не похоже на наш рельеф. Легенды рассказывают, что «хана и его багатуров устрасило видение Иоанна Богослова. Батый не только не разграбил монастырь, но напротив, снабдил его золотом и возложил свою золотую печать на образ апостола. К сожалению, в 1653 г. Батыева печать была снята для украшения большой водосвятной чаши⁹» Некоторые историки считают что «есть серьезные осно-

вания считать эту «Батыеву печать» позднейшей фальсификацией¹⁰».

В нашем случае, мы можем подвести итоги: Изображение 14 века на стене храма Иоанна Предтечи в Коломне является, скорее всего, изображением зверя — хранителя храма. Его принадлежность к хану Батыю более чем спорна. Подобные изображения известны в очень широком ареале, в том числе и там, куда никогда не доходили воины хана Батыея (Франция и Испания).

¹ Иванчин-Писарев Н.Д. «Прогулка по древнему Коломенскому уезду» М., 1844. таблица VII

² Например, Claude Paradin Chanoine de Beaujeu: *Ian de Tournes et Guil Gazeau*, 1557; Эал. Иллюстрация из Абердинского (Шотландия) бестиария, конец XII в.

³ http://traditio-ru.org/wiki/Герб_Российской_империи

⁴ Силаев А.Г. Русская геральдика. <http://www.silaev-ag.ru/dict/183>

⁵ Сергей Нелюбов. Символика русских средневековых перстней. http://www.historymania.info/view_post.php?id=143

⁶ Bernard Gineste. Une nouvelle étude sur le Tympan de Saint-Basile recension d'un article récent de Mme Nicole Thierry. <http://www.corpusetampois.com/che-21-gineste2007recension01.html>

⁷ Радимов П.А. Стихи пешехода. М., «Художественная литература», 1968. С. 150.

⁸ Г. Шубина. Преданьям древним верь. «Коломенская правда» 3 октября 2008. <http://ia-kol.mosoblonline.ru/userdata/archive/1224762065.pdf>

⁹ <http://www.vagante.ru/travels/vanderer/2011/tjazan.htm>

¹⁰ Р. Ю. Почекаев. Ярлыки ханов Золотой Орды Русской церкви: К вопросу о хронологии и количестве. <http://pr-page.narod.ru/051.htm>

Риторическая стратегия бестиарной инвективы в литературной полемике

Настоящая статья является продолжением пути по бестиарной тропе русской поэзии. Мы видели, как Феофан дал пример изображения врагов Петра в звериных обликах; как Кантемир задал границы русского поэтического зоопарка¹.

Теперь пришёл черёд посмотреть, что дала для создания бестиарной картины русской поэзии полемика о российском стихосложении.

В процессе многолетнего спора трёх главных русских стихотворцев середины 18-го столетия, справедливо именуемого как творческой лабораторией, так и «сварой», начатой «тремя вполне узнаваемыми индивидуумами»², были созданы принципы организации не только российского стихосложения, но и литературной борьбы; «их последователи лишь шли по стопам мэтров и воспроизводили приёмы полемики, которые те ввели в русский литературный обиход»³. Этот спор кажется изученным досконально — и на уровне ЧТО, и на уровне КАК⁴. Но есть риторический инструмент, на который исследователи пока не обратили специального внимания. Этот инструмент — бестиарная инвектива⁵.

Как она работает?

Она показывает отражение высмеиваемого человека в зеркале какого-то животного, чьи малопривлекательные качества общеизвестны. В основе её — бестиарная идентификация. Вот что пишет один из героев нашей статьи — В.К. Третьяковский — о богатых возможностях бестиарных аналогий: «Творец, хотя научить человека зрелищем самого естества, дал животным различные склонности и свойства, дабы все они были вместо сокращенных изображений различным должностям, которые надлежит ему исполнять, и также вложил в них добрые и худые качества, которых ему должно искать или от них отбегать. Итак, изобразил он чувствительное подобие тихости и простоты в агнце; верности и дружбы — во псе, напротив того, наглости, хищения, жестокости — в волке, во льве, в тигре и таким образом в прочих, да и восхотел учинить наставление и тайную укоризну человеку, ежели он нечувствителен в себе к таким качествам, которых ему невозможно не любить или не гнушаться ими в самых животных. Сей есть немой язык, который все народы разумеют; и сие чувство изображено в природе, кое всяк в себе имеет...»⁶.

«...Учинить наставление и укоризну человеку» — причём не тайную, а открытую — вот задача бестиарной инвективы.

Чем она отличается от обычной бестиарной аналогии? Откровенно направленной на адресата энергией брани, желанием обидеть, уязвить.

Эта крайняя форма использования бестиарной метафорики — последний аргумент в споре; когда весь риторический арсенал исчерпан, мы обращаемся к последнему, бьющему наповал. По сути, это 4-й статус риторики; статус отвода.

«Ну ты козёл!» — против этого риторического лома годится только аналогичный: «От козла слышу». Или ещё более сильная риторическая дубина: за козла приходится отвечать, выслушивая ещё более обидные бестиарные уподобления. Кстати, этого козла в качестве аргумента пустил едва ли не Пушкин:

Козел в очках,
плюгавый клеветник...

Редкий автор не держит в своём арсенале этого риторического оружия — потому что редкий автор оказывается в стороне от литературной полемики. Бестиарная инвектива настолько привычна, что её не замечают, как воздух.

Бестиарная инвектива — по сути, эпидейктическая речь, только отрицательная. У неё свои законы, свой декорум.

Как и любое использование бестиарной метафорики, она служит для украшения и экономии средств. Хотя часто встречается и операция расширения.

Она универсальна — не щадит ни чинов, ни заслуг.

Средства её выражения — метафора, сравнение, метонимия, синекдоха.

Особую роль приобретает вторичная бестиарная номинация.

Проиллюстрируем эти общие положения на примерах из текстов трёх поэтов.

Самым бестиарно изобретательным из троих оказался В.К. Тредиаковский, обладавший сложным комбинаторно-бестиарным мышлением. В «Разговоре об орфографии» он описывал многие буквы в бестиарных категориях («головки», «спинки», «хвостики» букв, «троерогие омеги»⁷). Его хитрые построения не всегда легко поддаются расшифровке; чтобы понять, что «**голубиные свитки**, наполняемые язвительными лешими», о которых идёт речь в «Предупреждении к приятелю», это «Санкт-Петербургские ведомости», редактировавшиеся Таубертом, нужно увидеть намёк на «птичью» фамилию Тауберта («**голубь**» по-немецки — **die Taube**)⁸.

В общеевропейском контексте существует набор зверей для положительного эпидейксиса (орёл, лев, сокол и т.д.) и набор для отрицательного (осёл, свинья, козёл). Поэты 18 века, и в частности, те трое, о ком идёт речь в этой статье, создают такой риторический аргументационный зоопарк на русской почве, приспособливая к национальным особенностям западные семиотические находки.

Интересно, что список животных, употребляемых тремя поэтами в бранных целях, не слишком обширен (Феофанов список звериных обличей врагов Петра гораздо разнообразнее и экзотичнее). Поскольку содержание споров, в общем, неизменно и претензии, предъявляемые участниками друг другу, тоже хорошо известны (чванство, гордость, зазнайство, плагиат, невежество, etc), то и круг животных, вовлечённых, в риторическую игру, предсказуем. В литературе известны случаи, когда исследователи затруднялись с выбором адресата инвективного послания — настолько неразрывен был этот клубок.

Итак, посмотрим поближе на тех зверей, которые, с лёгкой руки тро-

их стихотворцев, станут полноправными участниками любой литературной полемики в России.

Скот, скотина

Это общее, самое употребительное и — пожалуй — самое обидное слово у всех троих.

Сумароков (в отличие от *Тредиаковского*) не определяет себя в категориях фауны; и все бестиарные названия у него ругательные. «Эпистолу о русском языке» он начинает с отмежевания от животного мира:

Для общих благ мы то перед **скотом**⁹ имеем,
Что лутче, как они, друг друга разумеем,
И помощью слов пространна языка,
Все можем изъяснить, как мысль ни глубока.

В финальном хоре, завершавшем «Третьей суд» (позже этот хор был изъят из текста комедии¹⁰) отрицательные персонажи характеризовались следующим образом:

Твари такие видом человеки,
в прочем поверьте что они **скоты**.

Тредиаковский в написанной им самой новой сцене к комедии Сумарокова «Тресотиниус», приложенной к «Письму, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне в свет изданном от автора двух од, двух эпистол и двух трагедий, от приятеля к приятелю», пародирует бранные слова Архисотолаша (Сумарокова):

Молчи, **скотина скот**, животина живот...

Ломоносов активно пользовался рифмами к словам «**скот**», «**скотина**» — как по сходству:

Коль много раз театр казал на смех **Сотина**
И у Аколаста он слыл всегда **скотина**...

(«Злобное примирение господина Сумарокова с господином Тредиаковским», где **Сумароков** — Аколаст, а **Тредиаковский** — Сотин),

так и по контрасту:

Языка нашего небесна **красота**
Не будет никогда поправа **от скота**.

Собака-пёс

По мнению *Тредиаковского*, это самый устойчивый бестиарный аналог **Сумарокова**. В богатом на бестиарные параллели пассаже, посвящённом Сумарокову, в «Предупреждении» к изданию «Аргениды» Баркляя, Тредиаковский как единственный вариант достойного ответа на выпады оппонента приводит басню Эзопа: «...Впрочем, хотя б и необходимо надобно когда было, чтоб сего сложения человеку в ответ нечто сказать, однако жи в таком случае не надеюся я от себя, чтоб иным чем мог прыска-

ние его возразить, как токмо тем, что благоразумный Эзоп в притчах своих предлагает об **угрызающемся псе**, да и сие еще тогда, в себе молча, и к пустозвону не прилагая...» (с. 574). Именно в этом, впоследствии исключённом фрагменте, впервые появляется в сокращённом виде переложение басни древнегреческого баснописца II в. Бабрия «Собака с бубенцом»:

Лихому псу звонок на шею привязали...

Позже басня, осмеивающая **Сумарокова**, получает название «Песчван»:

Лихому псу звонок на шею привязать
Велел хозяин сам, чрез то б всем показать,
Что пес тот лют добре; затем бы прочь бежали,
Иль палку б на него в руках своих держали.
Но злой пес мня, что то его мзда удалства,
Стал с спеси презирать всех лучшего сродства.
То видя говорил таварыщ стар годами:
Собака! без ума ты чванишься пред нами
Тебе веть не в красу, но дан в признак звонок,
Что нравами ты зол, а разумом щонок (с. 574).

Чванливость и суетное честолюбие, по мнению Тредиаковского, полностью определяют личность Сумарокова, его поведение и «тщеславный», «высокомерный и самолюбный» нрав. Зная внимание Тредиаковского к фоносемантике, можно с большой долей уверенности сказать, что «пес» и «спесь» поставлены рядом совсем не случайно.

Кроме чванливости, оппонент отличается злобой («лютый пёс»); в других местах, Тредиаковский называет его «кобелём» и красношёрстным лыском»¹¹ (любимый намёк Тредиаковского на цвет волос оппонента).

Отметим две характерные черты использования бестиарной инвективы **Тредиаковским**. С одной стороны, он постоянно упоминает узнаваемые черты противника (рыжий цвет волос и нервный тик, частое мигание **Сумарокова**; грузность, «пухлость», пристрастие к вину **Ломоносова**); с другой — учёный филолог Тредиаковский, обличая врага, стремится укрыться за цитату — например, за Сенеку: «По мнению Сенеки из II. Книги о гневе, главы 32, тот велик и благороден есть, который, по подобию больших зверей, спокойно слышит **лаяние маленьких собачек**»¹². Получается ещё более обидное обличение — как бы устами древних мудрецов.

Тредиаковский в предупреждении «К читателю» приводит слова Роллена о том, что Эзоп во **псе** изобразил «знаки верности и дружбы» (с. 15). В дальнейшем русская поэзия будет широко использовать эти собачьи качества при описании людей (например, К.Н.Батюшков постоянно идентифицировал себя с псом¹³). Но в качестве инвективы они решительно не годятся. Интересно было бы проследить собачьи аналогии в русской поэзии — как хвальные, так и хульные.

Очень популярны среди участников полемики птичьи аналогии.

Ворона

Кроме **собачьего** обличья, **Сумарокову**, по мнению **Тредиаковского**, подходят **вороньи перья**. В 1752 г. Тредиаковский напечатал две басни,

где дан бестиарный портрет Сумарокова: «Пес чван» и «Ворона, чванящаяся чужими перьями». Общее обличаемое ими качество — чванливость. А в басне о вороне высмеивалась ещё и привычка Сумарокова присваивать фрагменты из стихотворений других авторов:

Набрала **Ворона** перышек от прочих птиц;
Убралась та всеми с низу вверх без мастериц,
Величаться начала сею пестротою,
Презирая птичек всех в том перед собою.
Ласточка всех прежде перышко на ней свое
Усмотревши, тотчас вырвала, сказав: мое.
То увидели когда и другие птички,
Щебетали по большей части те певички,
Начали Ворону сами также все клевать,
И свои природны перышка с нее срывать;
Так что наконец ее всю уж обнажили,
Чем всех обще и себя ею насмешили (с. 133).

Отметим, что воровка-ворона — это сменившая имя эзопова **галка**, осмеянная ещё Кантемиром¹⁴.

Сова

Это устойчивое бестиарное определение *Тредиаковского*.
Вот *Сумароков*:

Расхвасталась **Сова**,
В ней вся от гордости и злобы кровь кипела,
И вот ее слова:
«Я перва изо птиц в сей роще песни пела,
А ныне я — за то — пускаю тщетный стон;
Попев, я выбита из этой рощи вон:
За сладко пение и бедство претерпела».
Ответствовал Сове какой-то Стихоткач,
Несмысленный Рифмач:
«Сестрица! я себе такую ж часть наследил,
Что первый в городе на рифмах я забредил».

Как видим, высмеиваются гордость и злоба, стремление к первенству — фактически то же чванство.

А вот *Ломоносов*:

На что же, Трисотин, к нам тянешь *И* нектати?
Напрасно злобной сей ты предприял совет,
Чтоб, льстя тебе, когда российской принял свет
Свиньи визги вси и дикии и злыи
И истинныи ти, и лживыи, и кривыи.
Языка нашего небесна красота
Не будет никогда попрадна от **скота**.
От яду твоего он сам себя избавит
И вред сей выплюнув, поверь, тебя заставит
Скончать твой скверной визг стонанием **совы**,
Негодным в русской стих и пропастным *увы!*

Это стихотворение имеет право находиться на страничках сразу трёх животных, чьё название начинается на букву С (**Сова, Свинья, Скот**):

СВИ(нны визги) — **СОВЫ** — **УВЫ** — такая получается бестиарная малоутешительная рифма.

Свинья

Ломоносов сам подсказал *Тредиаковскому* ответ. Тонкий филолог, Тредиаковский чувствует грамматическую связь между свиньёй, совой и скотом. Он не возражает против бестиарного определения, но повышает градус инвективы — возвращает оппоненту его удар, заставляя посмотреть в придуманное им же зеркало; к тому же выстраивает некую иерархию:

Когда, по-твоему, **сова** и **скот** уж я,
То сам ты **нетопырь** и подлинно **свинья!**¹⁵

Его инвектива симметрична: две пары бестиарных обвинений (**сова** и **скот**, между которыми затесался фонетический **уж**, — **нетопырь** и **свинья**). Пара Тредиаковского выглядит внушительнее за счёт расширения «то сам ты», «подлинно», за счёт длины слова «**нетопырь**» и фонетической оркестровки словосочетания «**ты нетопырь**». Ну и, разумеется, за счёт усиления семантики ночи и тьмы: **нетопырь**, как и **сова**, — тварь не просто ночная; но относящаяся к животным, знаменующим нечистую силу.

28

Козёл

Тредиаковский, говоря о «недействуемых и вечно бесполезных козлогласованиях», играет совмещением уровней RES/VERBA: 1) намекает на то, что *Сумароков* — автор трагедий («козлиных песней»), не очень удачливый, на взгляд критика; 2) вводит козлиную семантику, которая никак не добавляет привлекательности бестиарному портрету Сумарокова. «Но что то за козыи рога, которые в мех не лезут?», — иронически вопрошает Тредиаковский, комментируя строку «Тритоны вспели песнь ему» из сумароковской оды. — Знатно, что сии Нептуновы музыканты были пьяны; инако, надлежало им играть в свои роги или тревогу, или плачевную арию, для того что Нептун, государь их, скиптра уже лишился в предыдущей второй надесять строфе, а следовательно и им нечего тут ждать доброго¹⁶.

Муха-Пчела

На примере мухи очень хорошо видна заразительность бестиарной инвективы; она может только набирать обороты, всё более и более повышать эмоциональный градус, вовлекая всё новых зверей.

В 1753 *Ломоносов* по просьбе И.И. Шувалова пишет эпиграмму на И.П. Елагина:

Отмщать завистнику меня вооружают,
Хотя мне от него вреда отнюдь нечают.
Когда зоилова хула мне не вредит,
Могу ли на него за то я быть сердит?
Однакож осержусь! Я встал, ищу обуха;
Уж поднял, я махну! А кто сидит тут? **Муха!**
Коль жаль мне для нея напраснаго труда.
Бедняшка, ты летай, ты пой: мне нет вреда.

Муха — не вредная (троекратный повтор «вред не чают»), «мне не

вредит», «мне нет вреда» говорит сам за себя); к тому же поющая, что сближает её в нашем сознании с ломоносовским же кузнечиком («ты скачешь и поёшь») и многочисленными стрекозами-артистками (от Кантемира до Крылова).

Обида от мухи и на муху вроде бы не очень велика. Но *Тредиаковский* принял эпиграмму на свой счёт и буквально **делает из мухи слона**:

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

Мы видим, как Тредиаковский воюет и числом (на одну муху он отвечает вводом целых трёх зверей, а потом и добавлением множественного числа — «мышей»), и весом, и размером (против крошечной мухи в бой идут один за другим гигантские звери). Перечисление огромных, тяжёлых зверей, ещё более увеличивающихся от последующего упоминания горы и винной бочки — намёк на «пухлое» телосложение оппонента и его пристрастие к «водке и сивухе» (тот же приём, что и с Сумароковым, когда постоянно фигурируют рыжие волосы и привычка мигать). К тому же фраза «гора полна мышей» может быть прочитана как на уровне RES (наверное, при желании можно представить реальных мышей, живущих в горе), так и на уровне VERBA — как перифраз гораццианской формулы «гора родила мышь». Получается очень обидное оскорбление: все тяжёлые звери воспринимаются как одна гора («пухлый» стихотворец), способная произвести лишь массу мелких безделок.

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

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

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

Если когда-нибудь всё-таки будет составлена бестиарная картина русской поэзии, то поэтов, уподобляемых пчеле, наберётся целый улей.

А *Ломоносов* не забудет обиду: в 1760 г. он напишет эпитафию пчёлке — журналу с бестиарным названием:

Под сею кочкою оплачь, прохожей, **пчелку**,
Что не ленилася по мед летать на стрелку,
Из губ подъяческих там сладости собирать:

Кутья у них стоит, коль хочешь поминать.

Обезьяна

Издавна существуя в западноевропейской поэтике как аналог глупого бессмысленного подражания, обезьяна не могла не появиться и в России.

Так определяет *Сумароков Ломоносова*:

Пришла кастальских вод напитокъ обезьяна,
Которые она кастильскими звала,
И мыслила, сих вод напившись допьяна,
Что, вместо Греции, в Ишпании была,
И стала петь, Гомера подражая,
Величество своей души изображая.
Но как ей петь!
Высоки мысли ей удобно ли иметь?
К делам, которые она тогда гласила,
Мала сей твари сила:
Нет мыслей; за слова приняться надлежит.
Вселенная дрожит,
Во громы громы бьют, стремятся тучи в тучи,
Гиганты холмиков на небо мечут кучи,
Горам дает она толчки.
Зевес надел очки
И ноздри раздувает,
Зря пухлого певца,
И хочет истребить нещадно до конца
Пустых речей творца,
Который дерзостно героев воспевает.
Однако, рассмотрев, что то не человек,
Но обезьяна горделива,
Смеясь, говорил: «Не мнил во весь я век
Сему подобного сыскать на свете дива».

Как видим, в ходу все уже знакомые нам по инвективам Третьяковского приёмы — вплоть до эпитета «пухлый» применительно к Ломоносову.

Бестиарный маскарад — Лиса-Осёл-Лев

Это три зверя с самой богатой литературной и уважаемой генеалогией.

Они задали тон обмена бестиарно-маскарадными инвективными посланиями в форме притчи, построенными по единому принципу: используется известный в мировой литературе мотив переодевания зверя малопочтенного в шкуру зверя уважаемого, но мёртвого.

Операция вторичной бестиарной номинации, бестиарного переодевания с обязательным разоблачением — всё это станет достоянием русской поэзии.

Перед нами *сумароковский* «Осёл во львовой коже» против *Ломоносова* — и ответное послание *Ломоносова* «Свинья в лисей коже». Оба написаны в жанре притчи, в обоих один из самых презренных зверей (осёл

у Сумарокова и свинья у Ломоносова), известных своей глупостью, низостью, трусостью, завистливостью, решает пробиться в высший свет путём переодевания в шкуру зверя, принадлежавшего к высшему обществу. Осёл посягает на шкуру самого льва; свинья довольствуется шкурой приближенной к льву лисицы. Приведём оба послания полностью, чтобы увидеть, насколько они похожи.

Сумароковский «Осёл во львой коже» против Ломоносова

Осел, одетый в кожу львову,
Надев обнову,
Гордиться стал
И, будто Геркулес, под оною блистал.
Да как сокровищи такие собирают?
Мне сказано: и львы, как кошки, умирают
И кожи с них сдирают.
Когда преставится свирепый лев,
Не страшен левий зев
И гнев;
А против смерти нет на свете обороны.
Лишь только не такой по смерти львам обряд:
Нас черви, как умрем, ядят,
А львов ядят вороны.
Каков стал горд Осел, на что о том болтать?
Легохонько то можно испытать,
Когда мы взглянем
На мужика
И почитати станем
Мы в нем откупщика,
Который продавал подовые на рынке
Или у кабака,
И после в скринке
Богатства у него великая река,
Или, ясней сказать, и Волга и Ока,
Который всем теснят бока
И плавает, как муха в крынке,
В пространном море молока;
Или когда в чести увидишь дурака,
Или в чину урода
Из сама подла рода,
Которого пахать произвела природа.
Ворчал,
Мичал,
Рычал,
Кричал,
На всех сердился, —
Великий Александр толико не гордился.
Таков стал наш Осел.
Казалось ему, что он судьёю сел.
Пошли поклоны, лести
И об Осле везде похвальны вести:

Разнесся страх,
 И всё перед Ослом земной лишь только прах,
 Недели в две поклоны
 Перед Ослом
 Не стали тысячи, да стали миллионы
 Числом,
 А всё издалека поклоны те творятся;
 Прогневавшие льва не скоро помирятся;
 Так долг твердит уму:
 Не подходи к нему.
 Лисица говорит: «Хоть лев и дюж детина,
 Однако вить и он такая же скотина;
 Так можно подойти и милости искать;
 А я-то ведаю, как надобно ласкать».
 Пришла и милости просила,
 До самых до небес тварь подлу возносила,
 Но вдруг увидела, все лести те пропев,
 Что то Осел, не лев.
 Лисица зароптала,
 Что, вместо льва, Осла всем сердцем почитала.

32

А вот *ломоновское* пародийное возражение — **притча «Свинья в лисей коже»**.

Надела на себя
 Свинья
 Лисицы кожу,
 Кривляя рожу,
 Моргала,
 Таскала длинной хвост и, как лиса, ступала;
 Итак, во всем она с лисицей сходна стала.
 Догадки лишь одной свинье недостает:
 Натура смысла всем свиньям не подает.
 Но где ж могла свинья лисицы кожу взять?
 Нетрудно то сказать.
 Лисица всем зверям подобно умирает,
 Когда она себе найти, где есть, не знает.
 И люди с голоду на свете много мрут,
 А паче те, которые врут.
 Таким от рока суд бывает,
 Он хлеб их отымает
 И путь им ко вранью тем вечно пресекает.
 В наряде сем везде пошла свинья бродить
 И стала всех бранить.
 Лисицам всем прямым, ругаясь, говорила:
 "Натура-де меня одну лисой родила,
 А вы-де все ноги не стоите моей,
 Затем что родились от подлых вы свиней.
 Теперя в гости я сидеть ко льву собираюсь,
 Лишь с ним я повидаюсь,
 Ему я буду друг,

Не делая услуг.
 Он будет сам стоять, а я у него лягу.
 Неужто он меня так примет как бродягу?"
 Дорогою свинья вела с собою речь:
 "Не думаю, чтоб лев позволил мне там лечь,
 Где все пред ним стоят знатнейши света звери,
 Однако в те же двери
 И я к нему войду.
 Я стану перед ним, как знатной зверь, в виду".
 Пришла пред льва свинья и милости просила,
 Хоть подлая и тварь, но много говорила,
 Однако всё врала,
 И с глупости она ослом льва назвала.
 Не вошел тем лев
 Во гнев.
 С презреньем на нее он глядя рассмеялся
 И так ей говорил:
 "Я мало бы тужил,
 Когда б с тобой, свинья, вовеки не видался;
 Тотчас знал я,
 Что ты свинья,
 Так тщетно тщила ты лисою подбегать,
 Чтоб врать.
 Родился я во свет не для свиных поклонов;
 Я не страшуся громов,
 Нет в свете сем того, что б мой смутило дух.
 Была б ты не свинья,
 Так знала бы, кто я,
 И знала б, обо мне какой свет носит слух".
 И так наша свинья пред львом не полежала,
 Пошла домой с стыдом, но идучи роптала,
 Ворчала,
 Мычала,
 Кричала,
 Визжала
 И в ярости себя стократно проклинала,
 Потом сказала:
 "Зачем меня несло со львами спознаваться,
 Когда мне рок велел всегда в грязи валяться".

Которое из двух посланий обиднее и острее — пусть решит читатель.

Подведём итоги. Чему научилась «красавица Российска поэзия» от трёх своих основоположников в области использования бестиарной инвективы в литературной полемике?

Во-первых, бестиарная инвектива универсальна; не шадит ни чинов, ни заслуг; может быть направлена на кого угодно.

В процессе использования бестиарной инвективы создаётся **общий бестиарный фонд готового слова русской поэзии**; эдакий всеобщий зоопарк — где есть звери для хвалы и есть звери для хулы. На любой вкус и

цвет — от самых банальных до самых экзотических. Эти риторические звери не прочь устроить маскарад, игры в переодевания («Ворона в павлиньих перьях», «Осёл в львовой коже», «Свинья в лисей коже») с обязательным разоблачением и дополнительным высмеиванием противника.

В-третьих, каждый поэт волен воспользоваться этим общим зверинцем для самоидентификации (хвалебной) и для бестиарной идентификации собратьев по перу — разумеется, критической.

Круг животных, используемых для оскорбления — это фактически бестиарная «чаша круговая».

Вот примерный свод бестиарных обличей создателей русской системы стихосложения:

Сумароков — Пес Чван, Ворона в павлиньих перьях, Свинья, Козёл, Скот, Осёл в львовой коже.

Тредиаковский — Сова, Муха, Свинья, Скот.

Ломоносов — Буйвол, Слон, Кит, Мыши из Горы, Нетопырь, Свинья, Свинья в Лисей коже, Обезьяна, Чудовище.

Все эти номинации радостно подхватит и «Арзамас», и Пушкин — проще попытаться найти, автора, у которого их нет.

Больше всего повезёт слову «скот»

Рифма «детина-скотина» приживётся в русской поэзии.

Кристаллизируется в фамилии Скотинин.

Пушкинская «Скотининых чета седая» уже несёт весьма отдалённую память о своей инвективной тональности.

Три поэта научили не только строить стихи, но и научили русскую поэзию смачно ругаться; дали богатый топос, откуда их последователи не устают черпать аргументы.

Стратегия бестиарной инвективы, приёмы которой задали три великих поэта 18 века, продолжает жить в русской поэзии.

И ждёт своего изучения.

¹ См.: Довгий О.Л. Пётр — победитель зверей и стихий//Бестиарий и стихи. М., 2013. С. 6-19; Довгий О.Л. Риторический бестиарий А.Д. Кантемира// Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве. М., 2012. С. 6-23.

² Живов В.М.//Жуковский Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 27.

³ Живов В.М. Указ соч. С. 27.

⁴ См.: Берков П.Н. Ломоносов и литературная полемика его времени 1750-1765. М.; Л.; 1936; Модзалевский Л.Б. Литературная полемика Ломоносова и Тредиаковского в «Ежемесячных сочинениях» 1755// XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959; Гуковский Г. А. Ломоносов-критик // Литературное творчество М. В. Ломоносова. М.; Л., 1962. Гринберг М.С., Успенский Б.А. Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х– начале 1750-х годов. М. 2001. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 29); Шишкин А.Б. Поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова// XVIII век.

Т. 14. С. 238-246; Алексеева Н.Ю. Литературная полемика середины XVIII в. о переводе стихов// XVIII век. Т. 24. 2006. С. 15-34.

⁵ О зооокативах и зоосравнениях как элементах инвективного словаря см.: Жельвис В.И. Поле брани: Сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира. М., 2001.

⁶ Тредиаковский Василий. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою/

Изд. подгот. Н.Ю. Алексеева. Спб, 2009. С. 15. В дальнейшем в тексте даются ссылки на это издание с указанием страницы.

⁷ См.: Филиппов В.А. К вопросу об источниках комедий А.П. Сумарокова // ИРЯС. Т. 1. Кн. 1. Л., 1928. С. 199.

⁸ Гринберг М.С., Успенский Б.А. Указ соч. С. 23.

⁹ Все выделения в тексте сделаны нами — О.Д.

¹⁰ См. Гринберг М.С. Новые материалы о жизни и творчестве А.П. Сумарокова // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1989: №1. С. 65–66.

¹¹ Гринберг М.С., Успенский Б.А. Указ соч. С. 25.

¹² Гринберг М.С., Успенский Б.А. Указ. соч. С. 45.

¹³ См.: Довгий О.Л. Русская поэзия как бестиарий (по письмам К.Н. Батюшкова) // Новый филологический вестник. 2012. С. 65.

¹⁴ Довгий О.Л. Риторический бестиарий А.Д. Кантемира // Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве: Сб. статей. М., 2012. С. 20.

¹⁵ А.Н. Афанасьев считает, что эта эпиграмма обращена к Сумарокову. См.: А. Н. Афанасьев. Образцы литературной полемики прошлого столетия. «Библиографические записки», 1859, № 17, стлб. 520.

¹⁶ Третьяковский В.К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю // Критика XVIII века. М., 2002.

А. Ю. Соловьев

Собачка Love

И другие сентиментальные звери

36

В начале мая 1799 года начинающий писатель В. В. Измайлов отправился в поездку по южной России, в первую очередь по землям, приобретенным в царствование Екатерины II: Крыму, Приднестровью, предгорьям Кавказа. Литературным результатом этого путешествия стала опубликованная уже год спустя книга «Путешествие в полуденную Россию», одно из наиболее заметных русских сентиментальных путешествий.¹ Среди многочисленных персонажей «Путешествия»: самого повествователя, сопровождавших его в дороге слуг, встреченных им лиц, в том числе знаменитостей своего времени (археолог и историк Киева М. Берлинский, естествоиспытатели М. Афонин и П. С. Паллас), – выделяется один, редкий для литературы предшествовавшего, XVIII века персонаж. Это ручная собачка, которая не просто упоминается в качестве атрибута поездки, как это можно было бы предположить, а предстает полноправным героем произведения. Вот как вводится в повествование образ собачки:

«Иногда, удаляясь от большой дороги, укрываюсь под тенью лесочка с людьми моими и с моею Лов, которая всегда ложится у ног моих (здесь Измайлов делает примечание: «Имя собачки, которое значит на английском языке: *любовь*». – А. С.). Там покоимся мы на мягких коврах, расстилаемых роскошною природою; ветерок прохлаждает кровь, воспаленную жаром; свист птичек служит нам музыкою, цветы питают благоуханием, и чувства нежатся. Как вкусна пища, когда отдохновение после усталости пробуждает аппетит! Какое приятное течение мыслей, когда задумчивость овладеет вдруг всеми чувствами! Какой сладкий покой, когда солнечный жар, прохлаждаемый ветерком, погружает в недра томного сна! <...> Мы переглянемся иногда с собачкою при встрече какого-нибудь приятного предмета, и сердца наши (простите мне сие выражение!) разделят свое чувство живее, нежели иные люди».²

Как нетрудно убедиться по приведенному отрывку, собачка Лов разделяет с Путешественником не только тяготы дороги, но и различные ментальные состояния: «мы покоимся на мягких коврах», «свист птичек служит нам музыкою», «чувства нежатся», наконец, «какое приятное течение мыслей» – все эти характеристики читателю приходится принимать как принадлежащие не только повествователю и слугам, но и собачке, тем более что в конце фрагмента ее очеловечивание прямо оговаривается.

Собачка упоминается и дальше, поначалу часто, потом, в наиболее насыщенной достопримечательностями части «Путешествия» пропадает, наконец в сцене после прогулки Путешественника по крымским горам

снова выступает наравне со слугой:

«Далее встретило меня еще одно приятное удивление. Мы остановились у постоянного двора, где назначено было человеку, мною оставленному, ожидать меня с экипажем. Мы постучались у ворот – они отворились – и тотчас выбежала ко мне навстречу собачка моя; за нею и добрый мой слуга; она визжала, прыгала, ласкалась ко мне, а он стоял, глядел на меня и – не мог удержаться от слез, которые катились из глаз его. Бедный человек, слыша об опасности горной дороги, почитая меня погибшим и не спав уже несколько ночей от сомнения, обрадовался мне до безумства. <...> Божественный поэт! Ты, которой воспел вселенной счастье Итацкого царя, встреченного верной его собакой и добрым Евмеем! Я был счастливее тебя. Я чувствовал в сущности то, что ты чувствовал по одному воображению. Ах! для чего нет у меня пера твоего?»³

Позже в издаваемом им журнале «Патриот» Измайлов поместил эссе о смерти «верной <...> спутницы, нежной подруги... собачки Лове».⁴ Можно иронично отнестись к такой чувствительности, зато, зная простодушие Измайлова-писателя, невозможно предположить, чтобы он спустя много лет вспомнил о придуманном персонаже своей книги и развивал «собачий» миф. Реальное существование собачки можно считать подтвержденным, и это важно для функционирования этого образа в тексте.

В современной Измайлову литературе встречаются сочувственные упоминания животных (например, Карамзин, рассуждая в «Письмах русского путешественника» об эпохах жизни, говорит о том, что умение сочувствовать живым существам – признак духовной зрелости; приходит время, когда, по его словам, «ласки верной собачки (которая не оставила нас вместе с неверными любовницами!) извлекают из глаз наших слезы благодарности, но тогда же и смерть любимой птички делает нам превеликое горе»⁵), целые эпизоды тех же «Писем» посвящены отдельным животным, но именно Измайлову принадлежит заслуга перемещения образа собачки в новый регистр.

Неудивительно, что, с одной стороны, это получило признание и распространение в среде радикальных сентименталистов, а с другой – отповедь и насмешку, причем не только сторонников старой литературной традиции. Рассмотрим подробнее весь комплекс «собачье-путешественных» текстов.

У П. И. Шаликова в «Аделаиде и Аристе», опубликованной в 1812 году в его журнале «Аглая» повести, мы находим сочувственное цитирование стихотворения Измайлова из «Путешествия», в котором упоминалась собачка, однако именно этот стих оказался измененным:

«Часто, сидя на пушистом берегу крымского Воклоза или у пещеры, из которой вытекает он, любовники-супруги повторяли прекрасные стихи путешественника-поэта; стихи, которые содержали их собственную историю.

И здесь, и здесь с волной Салгира
Текут приятно волны дней;
Со мной *друг сердца*, книжка, лира –
Нет лучших благ и для царей».⁶

У Измайлова было: «собачка, книжка, лира». Примечание Шаликова, впрочем, говорит о том, что он не имел ничего против собачки: «Лю-

безный автор не рассердится, конечно, на героев моих за *нужные для них* маленькие перемены в его стихах». Характерно, что замена «собачки» «другом сердца» не казалась неуместной Шаликову – эти образы для него находились в одном ряду – и была вызвана только сюжетом его собственного произведения.

Однако нелестная для автора «Путешествия» реакция встречалась все же чаще.

В 1805 году на петербургской сцене впервые поставили пьесу Шаховского «Новый Стерн», с которой началось восхождение драматурга к вершине успеха у публики. В двух словах напомним сюжет этой популярной в то время комедии. Главный герой – граф Пронский – прочел «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна и, выйдя в отставку с военной службы, отправился в путешествие по России в сопровождении слуги и английской собачки по имени Леди. После трагической гибели Леди под колесами телеги граф находит утешение, влюбившись в «интересную Мелани» (так он называет крестьянку Маланью). Дяде графа, Судьбину, кинувшемуся вытащить его из плена сентиментальных представлений, приходится прилагать героические усилия, чтобы помочь ему отказаться от притязаний на сердце крестьянки: ведь они вызваны исключительно подражанием литературным образцам.

38

Судьбин. <...> Итак, скажи мне, что вы делаете?

Ипат. Мы, сударь?.. Смотря по погоде: вздыхаем, плачем, восхищаемся, умиляемся, трогаемся. Ясное солнце согревает наши чувства, ужасный мороз напрягает нашу жизненность, быстрый ручей мелодию свою питает нашу меланхолию, тихое озеро служит зеркалом нашей сентиментальности; наконец ведро, ветер, дождь, горы, леса, луга, болота, люди, скоты, птицы, мухи, комары – всё имеет влияние на нашу душу; словом, мы сентиментальные вояжеры! Но, увы! судьбе угодно было, чтоб из трех нас гений смерти похитил одного!.. О Леди! тебя уж нет!.. Ах!.. вечность!..

Судьбин. Как! что это значит? один из вас умер? Кто этот Леди?

Ипат. Чувствительный, признательный, сентиментальный друг человечества, печать верности! наконец, английская собачка, которую третьего дня на этой горе переехали колесом и которой граф воздвигает монумент вечности.

Судьбин. Так это-то и удержало его здесь?

Ипат. Это, но не совсем. Смерть привязанной Леди оставила пустоту в наших сердцах, которую мой барин хочет наполнить интересною дочерью здешней мельничихи.⁷

Пьеса вызвала небольшую полемику в течение 1805 года, в ходе которой не обошлось без упоминания животного. «Журнал российской словесности» выступил резко против осмеяния путешествий: «Он (сочинитель «Нового Стерна». – А. С.) осмеивает *сентиментальных* путешественников, влюбившихся в простую природу, которые плачут о умершей собаке, хотяг жениться на крестьянке и тому подобное. <...> Почему не тужить о любимой собаке, кошке, или какой-нибудь птичке? Чувствительность по сие время между всеми здравомыслящими почиталась добродетелью».⁸

«Плач графа Пронского на могиле собачки называете вы чувствительностью, которая, как вы сказываете, почиталась всегда добродетелью, – отвечал «Северный вестник», вставший на защиту Шаховского. – Над

добродетелью не смеются, г. критик; но сего рода чувствительность осмеяна во Франции несколько лет тому назад <...> у нас называется она слезливостью, не очень правильно, ибо редко такая чувствительность проливает слезы, потому что источником ее не сердце, но воображение».⁹

В целом размежевание «защитников прав» животных в литературе и их противников соответствовало делению на сентименталистов и писателей-консерваторов. Однако в нескольких случаях эта граница была нарушена. В том же 1805 году, что пьеса Шаховского и полемика о ней, появилась басня И. И. Дмитриева «Дон-Кишот», герой ее

Спустил на волю кобеля
Который к хлебному прикован был амбару...¹⁰

Как отметил Д. А. Иванов, Флориан, чья басня была источником Дмитриевской, не упоминает многих деталей, включенных русским поэтом в описание, делавшее его Дон-Кихота похожим на сентиментального путешественника, к таким деталям относится и собака.¹¹ Вздыхалов из сатирического стихотворения П. А. Вяземского берет с собой собачку, посох и лорнетку.¹² А при описании Шаликова в «Доме сумасшедших» А. Ф. Воейкова также использован зооморфный образ, хотя и не собачка: сказано, что он «ищет граций здешних мест <...> мяуча сладострастно».¹³

Названные выше пародийные тексты посвящены смешению литературных моделей с реальной жизнью и восходят, как сказано выше и неоднократно отмечалось, к образу Дон-Кихота. И в журнальной полемике тоже основное внимание обращено на правомерность перекося в ту или иную сторону в соотношении вымысла и реальности.

Вопрос о происхождении образа собачки в рамках данной работы не будет затрагиваться.¹⁴ Более интересным представляется другой вопрос – почему этот образ оказался востребованным?

Рассмотрим контекст, в котором он встречается у Измайлова. Это почти исключительно воспоминания о друзьях и родных Путешественника. Вот, например, каковы его размышления сразу после цитированного выше первого знакомства читателей с собачкой: «Иногда, забыв и природу, и юг, и поля, и рощи, думаю только о друзьях моих – смотрю на часы от времени до времени, и говорю себе: теперь они просыпаются – теперь они гуляют – теперь они сидят в кругу и разговаривают, может быть, обо мне. Я слушаю, вхожу в разговор, и сам рассказываю. Счастливая сила памяти и воображения, которая переносит человека за неизмеримые отдаленности, и дает ему чувствовать радость свидания в недрах самой разлуки!»¹⁵

Откуда это соседство? Существует соблазн представить дело так, что собачка заменяет собой отсутствующих друзей и родных, поэтому и появляется в связке с ними. То есть она в таком случае – атрибут, хотя и на ином уровне, атрибут очеловеченный, в силу человеческой природы тех, кого замещает. Такое объяснение, возможно, годилось бы, если бы мы рассматривали «Путешествие» не как литературное произведение, а как психологический документ. Однако нам ближе другая трактовка.

В сцене возвращения с горной прогулки в Крыму собачка Лов и слуга Степан вместе встречают измайловского Путешественника; вспомним, что они уподобляются гомеровским Евмею и собаке Одиссея, при этом акцент ставится на превосходстве повествователя-очевидца над описы-

вавшим свою фантазию Гомером, то есть, в конечном счете – реальности над воображением. Произведения, подобные «Путешествию в полуденную Россию» (и «Письмам русского путешественника», к которым «Путешествие» по крайней мере, в этом отношении восходит), находятся на грани между фактом и вымыслом, рассказом о совершенной поездке и художественным произведением; претендуя на то, чтобы считаться высокой литературой, они в то же время не спешат отказываться от описания непосредственных впечатлений и даже настаивают на этом, обретая (а иногда и не обретая) свою подлинность на пересечении этих двух интенций. Едва ли не самый существенный способ заставить поверить читателя в свою подлинность (а, может быть, и следствие такого промежуточного положения) – включить его самого в повествование. Насыщенный предназначенными для самого широкого читателя культурными аллюзиями текст одновременно с этим нагружается деталями, как будто не представляющими интереса для посторонних, намеками и ссылками на обстоятельства и имена, знакомые только ближайшему окружению автора. Но поскольку каждый читатель все равно читает оба слоя текста, независимо от того, верно прочитывает он их или только принимает условия игры, предложенные писателем, то потенциально любой становится в один ряд с формальными адресатами произведения – родными и друзьями повествователя.¹⁶ Одной из форм выражения двойной коммуникации в тексте измайловского «Путешествия» и кажется нам образ собачки Лов. В нем сочетается отсылка к стернианской традиции, понятная абсолютному большинству читателей в ту эпоху, и сопровождающие данный образ домашние интонации, относящиеся в большей степени к «внутреннему человеку».

В пародиях же на тексты сентиментализма двуплановости, разумеется, нет. Ухватывая только то, что ему кажется наиболее заметной характеристикой оригинала, пародист неизбежно теряет его глубину, собственно, его задача и состоит в том, чтобы показать, что нет никакой глубины. Однако только наблюдая за тем, каким образом в пародии трансформируются особенности того или иного жанра, стиля, индивидуальной авторской манеры, мы можем выявить то новое, что эти жанр или произведение внесли в литературу. На этом методе настаивал еще В. В. Виноградов в работах о Н. В. Гоголе, и мы видим на примере собачек-путешественниц, что такое изучение по-прежнему плодотворно.

На фоне истории с собачками проясняется странное на первый взгляд невнимание и даже нелюбовь к лошадям, которые, несмотря на неизбежность их упоминания, описываются в путешествиях отнюдь не сочувственно, но почти как вещи. А Карамзин и вовсе иронизирует над любовью англичан к лошадям, вспоминая «забавное гулливерово путешествие», в котором лошадиноподобные гуингмы представлены как цивилизованные личности, объявляя, что, попав в Англию, понял, как тонко Свифт высмеял странную привязанность своих соотечественников.¹⁷ Можем выдвинуть гипотезу, исходя из вышеизложенного, почему лошади не приняли на себя той же функции в путешествиях, что и собачки, оставшись только атрибутом поездки. В отличие от собак, лошади – лишь средство передвижения, их не берут из дома за дальностью дороги, а нанимают в пути, соответственно, ни семье, ни друзьям они просто неизвестны и поэтому не могут играть роль маркера интимного стиля. За отсутствием второго, «домашнего» ряда отсылок, наличия литературной традиции¹⁸ не-

достаточно для того, чтобы эпизоды с лошадьми получили сколько-нибудь заметную эмоциональную окраску и смысловую нагрузку. Напротив того, в пародиях мотив жалости к лошади эксплуатируется, так как там повествование одномерно.

Исследование можно с пользой обратить к другим аспектам: выявление непосредственных источников, соотношение вербальных и визуальных образов собачек в культуре эпохи и т. д. Однако в данном случае ключевым для нас был именно риторический аспект, а именно выстраивание особой роли этого образа в тексте.

¹ Путешествие в полуденную Россию. В письмах, изданных Владимиром Измайловым. М., 1800. Ч. 1; М., 1802. Ч. 1–4. Об Измайлове см.: *Лобанова Л. П.* Измайлов Владимир Васильевич // *Русские писатели 1800–1917*. М., 1992. Т. 2. С. 408–409.

² Путешествие в полуденную Россию. Ч. 1. С. 10.

³ Там же. Ч. 3. С. 161–162.

⁴ *Измайлов В. В.* Несколько слов к приятелю // *Патриот. Журнал воспитания, издаваемый Владимиром Измайловым*. 1804. Т. 2. С. 362.

⁵ *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника / Изд. подг. Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, Н. А. Марченко. Л., 1984. С. 355 (сер. «Литературные памятники»).

⁶ [*Шаликов П. И.*] Аделаида и Арист, или Колонисты (Крымская повесть) // *Аглая, издаваемая К<нязем> П. Шаликовым*. 1812. Ч. 13. С. 15–17.

⁷ *Шаховской А. А.* Новый Стерн // *Шаховской А. А.* Комедии. Стихотворения / Вступ. статья, подг. текста и прим. А. А. Гозенпуда. Л., 1961. С. 736–737 (Библиотека поэта. Большая сер.). А. А. Гозенпуд в рамках сопоставления пьесы Шаховского с «Путешествием» прокомментировал пародийную отсылку Шаховского к измайловской собачке Лов.

⁸ *Журнал российской словесности*. 1805. № 7. С. 161–163.

⁹ *Северный вестник*. 1805. Ноябрь. С. 117. Сюда же следует добавить еще две статьи в полемизировавших друг с другом журналах. А именно статью «Северного вестника» «Известие о Лаврентии Стерне и его сочинениях» – перевод статьи из «*Mercure de France*» (невежды считают «отличным писателем» того, кто «напишет несколько чувствительных строк о своей собаке, о мертвом осле, о скворце или о женской шляпке»; 1804. № 8. С. 159; имеются в виду эпизоды из сочинений Стерна), – и также переводное выступление «*Журнала российской словесности*» под названием «Похвальная речь собачке» (1805. № 11. С. 111–128; источник – сочинение Мемона «*Oraison funèbre de ma petite chienne*», опубликованное в: *Magazin Encyclopédique*. 1805. № 4; см.: *Сводный каталог русских сериальных изданий России. 1801–1825*. СПб., 2000. Т. 2: Г–Ж. № 23355).

¹⁰ *Дмитриев И. И.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. статья, подг. текста и прим. Г. П. Макогоненко. Л., 1967. С. 206–207 (Библиотека поэта. Большая сер.).

¹¹ *Иванов Д.* Становление литературной репутации А. А. Шаховского. Дис. ... *magistrum artium*. Тарту, 2005. С. 41.

¹² *Вяземский П. А.* Стихотворения / Вступ. статья, подг. текста и прим. Л. Я. Гинзбург. Л., 1958. С. 54 (Библиотека поэта. Большая сер.).

¹³ *Воейков А. Ф.* Дом сумасшедших // *Поэты-сатирики конца XVIII – начала*

XIX в. / Вступ. статья, подг. текстов и прим. Г. В. Ермаковой-Битнер. Л., 1959. С. 302 (Библиотека поэта. Большая сер.).

¹⁴ Наиболее гипотетический источник – «Сентиментальное путешествие» Стерна, в котором собачка встречается всего один раз – в описании несчастной Марии. Другой, более вероятный – «Письма русского путешественника». Карамзин так пишет о молодом человеке, сопровождавшем путешественника на пути из Страсбурга в Базель: «Со всею нежностью дружбы любит он свою собаку и дорогою беспрестанно смотрел, бежит ли она за каретою; когда же приметил, мили за две не доезжая до нашего ночлега, что она устала и начала отставать, то, пожелав нам счастливого пути, вышел сам из дилижанса, чтобы брести потихоньку с своим другом». (*Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 97*) Вполне вероятно, у Измайлова был и более прямой и очевидный источник, который пока не отыскан.

¹⁵ Путешествие в полуденную Россию. Ч. 1. С. 10–11.

¹⁶ Концентрируясь на схожей проблематике, рассматривает «эголитературные» тексты интересующего нас периода А. Л. Зорин, в лекциях, прочитанных в Тартуском университете (сентябрь 2013), и в докладе на чтениях, посвященных памяти И. З. Сермана (сентябрь 2013, ИРЛИ РАН).

¹⁷ *Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 378.*

¹⁸ Речь идет об эпизоде «Сентиментального путешествия» Стерна, в котором Йорик заставляет слугу выпрячь из повозки уставшую лошадь.

Т. А. Алпатова

«ЖЕМАННЫЙ КОТ»
И «ШКОЛА ГАРМОНИЧЕСКОЙ ТОЧНОСТИ»
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ:
ОПЫТ АНАЛИЗА ПРИЕМОВ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Коту Федору посвящается...

43

Формулировка заглавия этой статьи отсылает к одному из чрезвычайно привлекательных примеров «животной» образности в русской поэзии начала XIX столетия — знаменитым пушкинским строкам:

Жеманный кот, на печке сидя,
Мурлыча, лапкой рыльце мыл;
То несомненный знак ей был,
Что едут гости...

(гл. 5, строфа V)¹

Связанный с общим контекстом фрагмента — темой примет и предчувствий, столь важной для таинственной атмосферы пятой главы, образ этот представляется интересным и в ином контексте — как пример стилизованных исканий Пушкина и той метатекстовой линии «Евгения Онегина», которая и делала его, в сущности, «романом о возможности написать роман» — если перефразировать известную характеристику «Тристрама Шенди» Л.Стерна, данную С.Джонсоном.

Как же в данном случае актуализируется этот метатекстовый потенциал образа?

Прежде всего, указанный эффект достигается благодаря подчеркнутому стилизовому контрасту, выстроенному в пятой строфе, если рассматривать ее как своеобразный «микросюжет» пушкинского стихотворного повествования:

Татьяна верила преданьям
Простонародной старины,
И снам, и карточным гаданьям,
И предсказаниям луны.

Ее тревожили приметы;
Таинственно ей все предметы
Провозглашали что-нибудь,
Предчувствия теснили грудь.
Жеманный кот, на печке сидя,
Мурлыча, лапкой рыльце мыл:
То несомненный знак ей был,
Что едут гости. Вдруг увидя
Младой двурогий лик луны
На небе с левой стороны,

(VI, 99)

— здесь обрывается пушкинская строфа: enjambement менее знаменитый и не столь броско-выразительный, как граница XXXVIII и XXXIX строф в III главе («И задыхаясь на скамью // Упала...»), но при этом явно работающий на то, чтобы передать душевное смятение, испуг, *предчувствие* как особую тему — на чисто формальном уровне реализующуюся и как *предчувствие следующей строфы*.

Если рассматривать «обнажение приема» (в данном случае достаточно очевидное) как одну из главных примет, позволяющих увидеть в тексте размышления поэта о самом творческом процессе, превращающее формальное строение стихотворных строк в предмет эстетического наблюдения и «игры» с опытом читательских ожиданий, то в контексте строфы в целом можно выделить несколько мотивов собственно поэтической рефлексии. В первую очередь это «фольклорный» контекст, обусловленный диалогом всей главы в целом с традицией В.А.Жуковского, обозначенной эпиграфом и реминисценциями из баллады «Светлана». В этом же ряду оказывается и мотив «примет», имеющий автобиографическую природу, которая не была ясна для «широкого» читателя, но та «малая», «камерная» аудитория, общение с которой заложено в структуре «Евгения Онегина», ощущала его присутствие².

Собственно «животный» образ в строфе, в свою очередь, оказывается связан с поиском новых приемов художественной выразительности, который происходил в русской литературе рубежа XVIII — XIX вв. и таким образом был приметой становления новой поэтической школы, в истории литературы получившей название «школы гармонической точности».

Определяя ее как «период стилистического упорядочения и очищения, выработанного и точного языка», Л.Я.Гинзбург видела в «гармонической точности» в первую очередь «абсолютную стилистическую уместность каждого слова»³ — причем уместность эта определялась не привычным контекстом иерархически разграниченных «трех стилей», а куда более сложной, гибкой и богатой оттенками системы, в которой основной отбора стилистических средств оказывались индивидуальный вкус и, с другой стороны, возможность слова адекватно передавать все оттенки обозначаемого предмета. «Русской литературе нужно было пройти через период стилистического упорядочения и очищения, выработки гибкого и точного языка, способного выразить все усложняющийся мир нового человека. И выразить его как мир прекрасный»⁴. При этом особое значение приобрела сфера повседневности, каждодневно встречаемого и знакомого, но до поры не освоенного литературой. В период господства «трех стилей»

она тяготела к стилю «среднему», а значит, по определению В.П.Вомперского⁵, выпадавшего из четкой схемы рационалистического разграничения «высокого» и «низкого» планов бытия. Одной из составляющих этой «срединной зоны» в поэзии конца XVIII — начала XIX в., сферы, свободной для смелого творческого поиска, и оказалась бестиарная образность.

Размышляя о ее специфике в ту пору, исследователь сталкивается с двумя, в известной мере противоположно направленными векторами. С одной стороны, когда мы говорим об образах животных в литературе, перед читателем оказывается четко и логично выстраиваемая аллегорическая трактовка, восходящая в первую очередь к барочной традиции эмблематического изображения отвлеченного через зримо конкретное, овеществление или олицетворение самых неожиданных ментальных конструкций. С другой стороны, возникает тенденция во многом противоположная, связанная с более общим процессом становления индивидуально-творческого типа художественного сознания⁶, которая заключалась в постепенном преодолении однозначного рационалистического уподобления и эмблематико-аллегорического «применения», открытия самостоятельной эстетической ценности зримых явлений реального мира. Думается, именно бестиарная образность может представлять в связи с этим особый интерес, потому что до рассматриваемого периода сравнительно редко входила в художественный текст вообще, и тем более не бывала предметом самостоятельного художественного освоения. Образ животного — в силу антропоморфизирующей традиции различного рода эмблем — естественно, отсылал к размышлениям о человеке; те или иные внешние особенности или повадки, если и появлялись в описании, то, как правило, с иллюстративной целью — как в знаменитых развернутых сравнениях М.В.Ломоносова:

Как сильный лев стада волков,
Что кажут острый ряд зубов,
Очей горящих гонит страхом,
От реву лес и брег дрожит,
И хвост песок и пыль мутит,
Разит извившись сильным махом...⁷

При всей избыточной детализации подобных описаний, не характерной для эмблемы ни структурно, ни в силу рационалистических закономерностей подобного уподобления, образ все же оставался в ряду риторических «изобретений»: «сыны российские» гонят врага, «как сильный лев стада волков», и уподобление русского войска льву оказывается одним из многочисленных уподоблений, однородных по семантике и варьируемых по структуре представления (в виде развернутого сравнения «так...»; в виде риторического вопроса «Не медь ли в чреве Этны ржет...?»; в виде метафоры «полки орлинь» и др.). «Избыточность» развернутого сравнения, хотя и выделяет в данном случае образ, все же не позволяет ему преодолеть эмблематическую природу: лев — сила, мощь, гордость, победа, главенство над животным царством⁸. Тем не менее, именно с избыточностью связывается тот процесс трансформации животной образности в русской поэзии конца XVIII — начала XIX в., своеобразным итогом развития которой и стал пушкинский «жеманный кот».

Поворот в представлении бестиарной образности в русской поэзии

связан в первую очередь с художественными поисками Г.Р.Державина — с возникающими в его художественной системе ощущением эстетического равноправия всех без исключения вещей, предметов, — равнозначности конкретно-чувственного и отвлеченно-метафизического, что могло приводить как к более напряженной, интенсивной аллегоризации картины мира (почему и возникает проблема «Державин и барокко»⁹), так и к открытию ценности самого живого как такового — в нашем случае, животного. Так, в хрестоматийном начале оды «Водопад» происходит именно столкновение неповторимого индивидуального впечатления и его рационального эмблематического осмысления (знаменитые образы животных — олицетворения людских типов: волк — конь — лань). Похожий эффект определяет динамику образа в стихотворении «Павлин», очень показательном именно как пример того, куда вела «избыточность», в т.ч. в бестиарной образности, русскую поэзию конца XVIII столетия:

Какое гордое творенье,
Хвост пышный расширя свой,
Черно-зелены в искрах перья
Со рассыпную бахромой
Позады чешуйной груди кажет,
Как некий круглый, дивный щит?

46

Лазурно-сизо-бирюзовы
На каждого конце пера
Тенисты круги, волны новы
Струиста злата и серебра:
Наклонет — изумруды блещут!
Повернет — яхонты горят!¹⁰

Общая идея стихотворения — пышность недостойного вельможи не скроет его ничтожества — не нуждается, и даже, пожалуй, теряет часть своей безусловности благодаря детализации описания этой «птицы-Жар»; так делается шаг к преодолению однозначной рационалистической закреплённости образа и его значения, и в текст входит тот самый «тонкий яд», ставший, по словам Л.С.Выготского, основой «противочувствия»¹¹ — т.е. возможности многообразных, рационально не классифицируемых трактовок поэтического образа, которые будут зависеть от индивидуального вкуса автора и читателя и будут ограничены лишь живостью и точностью передачи мельчайших деталей объекта.

Басни И.И.Дмитриева также сыграли важную роль в становлении этой точности. Преодолевая барочную в своем генезисе установку на «неожиданность» и «удивление», свойственную образности, в том числе животной, у Державина, Дмитриев обращается к изображению животных вполне знакомых, часто встречаемых в повседневном быту, узнаваемых. Одним из ярчайших примеров полноты, органичности и удивительной художественной соразмерности описания стала басня «Петух, кот и мышонок». Дмитриев выстраивает здесь своеобразную «загадку» (что за таинственных зверей увидел маленький наивный мышонок, не способный соотнести внешние приметы и сущность, что за ними скрыта): ярко и пластично изображается некое прекрасное животное — «наставник и друг», о котором мечтает мышонок:

В глазах его была написана услуга;
Как тихо шевелил пушистым он хвостом!
С каким усердием бросал ко мне он взоры,
Смиренны, кроткие, но полные огня!
Шерсть гладкая на нем, почти как у меня,
Головка пестрая, и вдоль спины узоры¹²...

В этой, как и во многих других баснях Дмитриева, оказалась найдена в первую очередь новая художественная манера изображения басенного персонажа: он сохраняет аллегоричность, и потому — потенциал обобщения («О дети, дети, как опасны ваши лета!»), и в то же время становится эстетически самоценен. Точность его поэтического описания диктуется уже не только рационалистическим принципом «правдоподобия» классицизма, не только «здравым смыслом», но и особой эстетической установкой поэта, согласно которой красоту можно найти в самых привычных, обыденных, ничем не примечательных явлениях нашей жизни.

Полнота и органичность описания кота как животного абсолютно знакомого, в облике которого, тем не менее, открываются неожиданные черты, и есть один из примеров решения магистральной для литературы той поры задачи — освоения мира в рамках «гармонической точности». Многое для этого — и в животной образности в целом, и конкретно в поэтических изображениях котов — дали басни И.А.Крылова «Щука и Кот», «Волк и Кот», «Лев и Барс», «Котенок и Скворец» и, конечно, «Кот и Повар», звукопись и пластика которой стали одним из ярчайших воплощений полноты крыловского описания:

Но что же, воротясь, он видит? На полу
Объедки пирога, а Васька-кот в углу,
Припав за укусным бочонком,
Мурлыча и ворча трудится над курчонком¹³...

Формально принадлежащий к «Беседе любителей русского слова», Крылов, безусловно, признавался литераторами-карамзинистами как один из самых талантливых поэтов в первую очередь благодаря его умению видеть и изображать окружающий мир во всем его многообразии: не случайно именно мастерство звукописи и пластики Крылова, синтетический эффект его полнокровных, ярких образов, «живопись в самих звуках» выделял такой признанный теоретик «гармонической точности», как В.А.Жуковский¹⁴.

Таким образом, пушкинский «жеманный кот» встраивается в многоплановый литературный контекст, связанный с поисками нового художественного языка. О степени его новизны говорила и та полемика, которую вызывали отдельные стилиевые «дерзости» поэта. Любопытно, что предметом такой полемики стал и один из пушкинских котов — знаменитый образ в развернутом сравнении из «Графа Нулина»:

Так иногда лукавый кот,
Жеманный баловень служанки,
За мышью крадется с лежанки:
Украдкой, медленно идет,
Полужамурясь подступает,

Свернется в ком, хвостом играет,
Разинет когти хитрых лап
И вдруг бедняжку цап-царап...
(V, 10)

Критический выпад против этого описания содержался в статье Н.И.Надеждина «Литературные опасения за будущий год»: «Удивительно ли после того, что мастерское изображение влюбленного кота, в пылу неистового воскипания страсти цап-царапствующего свою любимицу, могло составить занимательную эпизодическую картину в одном из пресловутейших наших произведений?»¹⁵. Полемический задор критика и его несправедливость в данном случае оказались столь очевидны, что даже критик «Сына Отечества» иронизировал по поводу автора статьи, не сумевшего различить кошку и мышь¹⁶. Этот отзыв Надеждина вспоминал и сам Пушкин в «Опровержениях на критику»: «В “Вестнике Европы” с негодованием говорили о сравнении Нулина с котом цапцарапствующим кошку (забавный глагол: цапцарапствую, цапцарапствуешь, цапцарапствует). Правда, во всем Графе Нулине этого сравнения не находится, также как и глагола цапцарапствую; но хоть бы и было, что за беда?» (XI, 157).

«Лукавый кот» в «Графе Нулине», как и «жеманный кот» «Евгения Онегина» стали в пушкинском художественном мире своеобразным воплощением нового взгляда на окружающее, для которого несущественны привычные границы «высокого» и «низкого» и прекрасное является в каждом, на первый взгляд непритязательном и привычном. Мир исполнен красоты, и свойственное истинному художнику «чувство соразмерности и сообразности» позволяет воплотить эту красоту доведенной до абсолюта. Постоянное и неизменное присутствие этого абсолютного начала в мире может проявиться внезапно и неожиданно, в любом, на что падает взгляд человека. Пластика и яркость, полнота и гибкость представления животной образности в русской поэзии рубежа XVIII-XIX вв. и становится одним из воплощений этого удивительного «взгляда», который и стал главным не только художественным, но и мировоззренческим открытием «школы гармонической точности».

48

Т. А. АЛПТОВА

¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М.; Л., Издательство АН СССР. Т. 6. С. 99. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

² Среди историко-культурных реалий и подробностей литературного быта эпохи, отразившихся в романе «Евгений Онегин», Ю.М.Лотман указывает на пушкинские цитаты из заведомо неизвестных читателю произведений. Результатом их введения в роман оказывается, по мысли исследователя, то, что «...пушкинский текст, во-первых, рассекал аудиторию на две группы: крайне малочисленную, которой текст был понятен и интимно знаком, и основную массу читателей, которые чувствовали в нем намек, но расшифровать его не могли. Однако понимание того, что текст требует позиции интимного знакомства с поэтом, заставляло читателей вообразить себя именно в таком отношении к этим стихам. В результате вторым действием текста было то, что он переносил каждого читателя в позицию интимного друга автора, обладающего особой, уникальной общностью памяти с ним и способного поэтому изъясняться намеками...», см.: Лотман Ю.М. Текст и структура аудитории // Лотман Ю.М. Избр. статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 165.

³ Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. С. 25.

⁴ Там же.

⁵ Вомперский В.П. Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970.

⁶ См.: Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3-38

⁷ Ломоносов М.В. Избранные произведения / вступ. статья, сост. и примеч. А.А.Морозова. Л.: Советский писатель, 1986. С. 62.

⁸ См.: «10. Лев, обезьяну раздирающий — «Се награда, мною заслуживаемая <...> 109. Лев со скипетром — «Кто может его у меня отнять? <...> 112. Лев спящий — Сердце его бдит и бодрствует <...> 113. Лев, шествующий в пустыне — Мужество с крепостию соединенное. Сложен из сердца и мощи <...> 119. Лев покоящийся — Хотя не свирепствует, но есть непреодолим <...>» и т.д. См.: Эмблемы и символы: выступ. ст. и коммент. А.Е.Махова. М.: Интрада, 2000.

⁹ См.: Серман И.З. Литературная позиция Державина // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века : сборник / ред. П.Н. Берков. — Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1969. — С. 41.

10 Державин Г.Р. Стихотворения / Вступ. ст., подготовка и общая ред. Д.Д.Благого, примеч. В.А.Западова. Л.: Советский писатель, 1957. С. 232.

11 См.: Выготский Л.С. Психология искусства / Общ. ред. В. В. Иванова, коммент. Л. С. Выготского и В. В. Иванова, вступит. ст. А. Н. Леонтьева. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 149-182.

12 Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений / Составление, вступительная статья и комментарии Г. П. Макогоненко. Л.: Советский писатель, 1967. С. 187.

¹³ Крылов И.А. Сочинения: в 3-х т. М.: ОГИЗ, 1946. Т. 3. С. 65.

¹⁴ Жуковский В.А. О басне и баснях Крылова // Жуковский В.А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985. С. 195.

¹⁵ Цит. по: Пушкин в прижизненной критике. 1828-01830 / под ред. Е.О.Ларионовой. СПб.: Государственный пушкинский театральный центр, 2001. С. 114.

¹⁶ См.: там же.

Бестиарий сна Татьяны: от сказки к триллеру

Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин» остается в центре внимания отечественной гуманитарной науки. Казалось бы, тщательно исследована каждая строфа романа, строки черновиков, эпитафии к главам, рисунки на полях рукописей и авторские примечания.

Междисциплинарные штудии касались вопросов психологии искусства, философии, семиотики. На стыке искусствознания и литературоведения рассматривались аспекты изобразительности романа «Евгений Онегин».

Особый исследовательский интерес по-прежнему вызывает отдельный сюжетный отрывок романа — сон Татьяны.¹

50

Пятая глава была начата в январе 1826 г., и как указывают исследователи, работа шла гладко до строфы XXI (т. е. до момента пробуждения Татьяны).²

Сновидение героини условно можно разделить на две части. В первых строфах (XI — XV) мы встречаем целую галерею сказочных образов (лес, мост, ручей, медведь, лесная дорога, дом в лесу). И это вполне объяснимо: Пушкину хорошо были известны сборники Левшина, Чулкова, Кириши Данилова и другие фольклорные издания.³

Сказочное действо начинается весьма символично: переходом героини через «дрожащий, гибельный мосток» в иной, загадочный потусторонний мир, в котором у Татьяны находится добровольный помощник. Медведь, один из главных персонажей русских народных сказок о животных, имеет двойственную природу в фольклоре.⁴ В святочных гаданиях образ соотносится с брачной символикой; маска медведя участвует в свадебном обряде; яркая роль отводится ему и в традициях ряженья.⁵

Медведь, приснившийся незамужней девушке, сулил ей скорую свадьбу и богатого жениха. На параллель между генералом — мужем Татьяны и родственником Онегина, и медведем-кумом Онегина из «сна» обратил внимание еще В.В.Набоков.⁶ Авторы «Онегинской энциклопедии» связывают тотемный образ и заглавного героя романа с мотивами жертвенности, альтруизма, двойничества, подчеркивая в пророческом контексте сна Татьяны знаковые слова «здесь мой кум».⁷

Во многих сказках медведь — хозяин леса; он знается с нечистой силой, даже роднится с ней (нередко медведь называется братом лешего). «Косматый лакей» в сновидении Татьяны долго преследует испуганную героиню, и, в конце концов, «мчит ее лесной дорогой» к заснеженному шалашу.

Отметим, что «лесные» эпизоды сна Татьяны (встреча героини с медведем, переправа через мостик) неоднократно привлекали внимание ху-

дожников и графиков. Так, например, в фондах Всероссийского музея А.С. Пушкина хранится одна из работ Константина Коровина — «Сон Татьяны» (1899), посвященная строкам XV строфы. Традиция иллюстрирования романа «Евгений Онегин» содержит обширный материал — яркие и детальные изображения отдельных сцен.⁸ Однако среди богатейшего наследия нам не удалось обнаружить сюжеты второй, более живописной и усложненной части «чудесного» сна Татьяны.

Строфы XVI — XIX описывают иной мир, населенный уродливыми монстрами. Комментаторы романа, подмечая идентичность изображенной нечисти у Пушкина и Босха, указывали на возможный факт непосредственного знакомства автора с копией картины Мурильо «Искушение св. Антония».⁹ Принимая во внимание изыскания авторитетных пушкинистов, внесем некоторые уточнения и дополнения в сложившуюся картину генезиса бестиария сна Татьяны.

«Адские привидения» в сновидении героини подчеркнута звероподобны. Эмблематические животные, «ворон», «змея», «филин», «крысы», «петухи» встречаются в черновых набросках пятой главы. Сохранилось несколько авторских вариантов первых строк XVII строфы. В каждом из них номинируют различные животные:

Там крысы в розовой ливрее
Там петухи в цветной ливрее
Там ворон в голубой ливрее (V, 598)¹⁰

Или:

Там суетливый еж в ливрее (V, 598)

Следующий вариант:

Там змея в очках, там еж в ливрее,
Там филин на крылатом змее. (V, 598)

Первоначально автор использует традиционную для сказок демонологическую образность и мотив превращения злых духов в животных. Но в «чудном сне» звери, подобно людям, одеваются в ливреи, носят очки. В окончательном варианте бестиарий значительно трансформируется, являя собой сплав культурных традиций изображения адских тварей.¹¹

Изоощренные характеристики демонических сил широко представлены в западноевропейской культуре.¹² Для художественной системы средневековья характерно сознательное утрирование нечеловеческой сущности нечистой силы. Религиозные проповедники, монахи-писатели и светские художники намеренно пугали читателя и зрителя, подробно расписывая отвратительный и мерзкий облик падших ангелов.

В искусстве раннего средневековья Сатана и его слуги изображались в виде различных зверей (волка, обезьяны, змеи). Но в дальнейшем иконография самым причудливым образом совмещает в себе черты разных животных. Такова эстетика зловещей красоты inferнальной галереи И. Босха, У. Графа, Л. Бретона, А. Дюрера, А. Шонгауэра, Н. Грюнвальда, Л. Кранаха.

Строфы XVI-XVII возможно представить в виде серии графических

офорт. В поэтических строках присутствуют движение, концентрация изображения, четкая композиция и, что особенно сближает их с серийными тематическими офортами, скрытый авторский подтекст.

Образность чудищ тесно связана с традициями европейского изобразительного искусства: галерея «шайки домовых» ассоциируется инферналиями И. Босха, П. Брейгеля, Ж. Калло. И дело не только в сходных чертах, которые были распространенным топосом в европейском изобразительном искусстве. Мы имеем в виду общность манеры, графического «языка» и стиля подачи материала.

Фигуры «адских привидений» линейно устремлены вверх, некоторые из них принимают геометрические формы. Рога, борода ведьмы, остов, полужуравль, возвышающиеся конструкции («рак верхом на пауке», «череп на гусиной шее»), мельница — все эти фигуры, словно зловещие тени, линейно вытянуты в длину. Подобный изобразительный принцип характерен для гравюр Ж. Калло,¹³ искусство которого находилось в прямом творческом «родстве» с фантазмагориями И. Босха и П. Брейгеля.

Строфы XVI, XVII, XIX можно соотнести с экспрессивными образами серии «Капричос» (1797-1799), с гротескной манерой Гойи. Серия из 80 эстампов изображает причудливых существ: птицы с человеческими головами, крылатые животные с кошачьими лапами, оскаленные черепа, рога, когти, копыта, шипы... Устрашающие своей неестественностью, чудища композиционно группируются в угрожающую тучу, рой, круг. Подобно бесам с офорт испанца, «шайка домовых» также находится в постоянном агрессивном движении — «вертится», «пляшет», «машет».

Безоговорочно признать непосредственное знакомство Пушкина с наследием Гойи пока затруднительно. Тем не менее актуальным остается вопрос об общих принципах стиля изображения и типологическом сходстве образов.¹⁴ Гротескная манера Гойи и Пушкина, смелая игра со светотеневыми контрастами, сгущенная эмоциональная окраска, широкий спектр семантической интерпретации подтверждают это сближение.

Фантастика Пушкина изощренно соединяет несовместимые черты живого и неживого организма, заставляет двигаться неодушевленные предметы. Эффект усиления монструозности прослеживается от образа к образу, от строки к строке. Зловещие зооморфные «лики» бесов: *Один в рогах с собачьей мордой, / Другой с петушьей головой, / Здесь ведьма с козьей бородой / Тут остов чопорный и гордый, / Там карла с хвостиком, а вот / Полужуравль в полукот (V, XVI)* сменяются невообразимыми чудовищами, каких может создать только фантазия, свободная от каких-либо литературных штампов: *Еще страшней, еще чуднее: Вот рак верхом на пауке, / Вот череп на гусиной шее / Вертится в красном колпаке... (V, XVII)*.

В нашей памяти сами собой всплывают образы картин И. Босха. Риском предположить, что в данном случае возникает эффект «вторичного» восприятия. Знакомые, «заготовленные» нашей памятью образы накладываются на пушкинские строки и диктуют типологию сопоставления.

Так возникает своеобразная литературная «иллюстрация», когда «словесный текст апеллирует к воспоминанию картины, гравюры или другого произведения изобразительного искусства, типологически близкого или хорошо знакомого автору и его аудитории».¹⁵

Обостренный интерес ко всему загадочному, необъяснимому, мистическому очевиднее всего можно наблюдать в так называемые переломные периоды истории, например в России после поражения восстания декаб-

ристов, или на рубеже XIX и XX веков, или, наконец, в наши дни¹⁶. Сновидение Татьяны можно представить как синопсис в жанре столь популярного сегодня триллера или фэнтези. По законам действия обстановка постепенно нагнетается: героиня убыстряет шаг, сказочный (волшебный) лес становится зловещим и опасным. Внезапное появление «большого, взъерошенного медведя», направленное движение к загадочной цели, таинственное пожелание-указание «погрейся у него немножко», внезапное исчезновение страшного провожатого усиливают драматическое напряжение, волнение и тревожное ожидание чего-то мистического, «ужасного» и «кошмарного».

Место действия в шалаше — небольшая площадка, где плотно сгруппировались фигуры, выставленные на первый план, на авансцену. За ними нет ничего, мир кончается... В ответах коротких вспышек молний появляются чудища: страшный «нечеловеческий» уродливый мир, от столкновения с которым немеют чувства героини.

Сцены в замкнутом пространстве шалаша выстроены по принципу контраста. Татьяна узнает «того, кто мил и страшен ей», а пронзительная догадка («Он здесь хозяин... это ясно») окончательно представляет «героя нашего романа» в образе таинственного существа. В дальнейших эпизодах демонизм героя усиливается до крайности, возникает ассоциация с вампиром и другими «перерожденными», вечными скитальцами двоemiрия.

Сон Татьяны, отображая всю сложность психологического образа героини, в сознании и бытовом поведении которой уживались следование архаичным традициям с «литературными» ситуациями, дает импульс к новым научным поискам, сопоставлениям и находкам.

У всех гениальных творцов были свои выдающиеся предшественники. Но контрапунктную силу, наиболее оригинальное выражение новые идеи обрели у гениев. И таким бесспорным явлением в русской культуре по праву считается А.С. Пушкин.

¹ Среди многочисленной литературы, посвященной анализу сна Татьяны, назовем работы, в той или иной степени касающиеся темы данной статьи: *Маркович В. М.* 1) О мифологическом подтексте сна Татьяны // *Болдинские чтения* — Горький, 1981. С.69–81; 2), Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // *Маркович В.М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы: Статьи разных лет.* СПб.:, 1997. С.8 — 29; *Тамарченко Н. Д.* Сюжет сна Татьяны и его источники // *Болдинские чтения.* Горький, 1987. С. 107– 126; *Гачев Г.* «Попугай!» Черномор и Сон Татьяны // *Опыты: литературно — философский ежегодник.* М, 1990. С.214–220; *Фортуатов Н. М.* Рассказ и новелла в пушкинской романной системе // *Болдинские чтения.* Н. Новгород, 1994. С. 79– 87; *Викторович В.А.* Сон Татьяны // *Онегинская энциклопедия /под общ. ред. Н.И. Михайловой.* В 2 т. Т. 2.: Л-Я. М., 1999. С. 519–521. К проблемам образности сна Татьяны мы обращались ранее в статье: *Камалова (Розина) И.В.* Фольклорные и литературные основы сна Татьяны в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // *Фольклор народов России: Фольклор и фольклорно-литературные взаимосвязи: Межвуз. науч. сб.* Уфа, 2000. С. 102–109.

² См.: *Иезутова Р.В.* Глава пятая // *Онегинская энциклопедия.* Т.1.: А-К. М., 1999. С. 275–281.

³ А.С. Пушкин увлеченно записывал народные сказки и песни. По его замыслу, многие русские писатели собирали фольклор для сборника братьев Киреевских. Подробнее см.: *Акимова Т.М.* Литература и фольклор // Фольклор народов РСФСР. Межвуз. науч. сб. Уфа, 1984. С. 100–112.

⁴ См.: *Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975; *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997; *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Медведь // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. /гл. ред. С.А.Токарев. М., 1992. Т.2. С.128–130; *Гура А.В.* Медведь // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 255–258

⁵ См.: *Протт В. Я.* Русские аграрные праздники: (Опыт историко — этнографического исследования). СПб., 1995; *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Медведь // Мифы народов мира. Т.2. С.128–130; *Гура А.В.* Медведь. С. 255–258. Культ медведя развит на Верхней Волге и Новгородчине, на русском Севере; у эстонцев и литовцев, хантов и манси, вепсов, мордвы, коми. Подробнее см.: *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974; *Киреев А.Н.* Культ медведя в древних верованиях и отражение его в фольклоре башкирского народа // Фольклор народов РСФСР. Межвуз. сб. Уфа, 1979. С. 133–137.

⁶ *Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / пер. с англ. СПб., 1998.

⁷ *Филитовский Г.Ю.* Медведь // Онегинская энциклопедия /под общ. ред. Н.И. Михайловой. В 2т. Т.2.: Л–Я. М., 2004. С.102–103.

⁸ Иллюстрации к роману «Евгений Онегин» появились в 1829 г. (художник А.Нотбек, гравюры выполнили С. Галактионов, Е. Гейтман, А. Збруев, М. Иванов, И. Ческий). О «книжной пушкиниане» подробнее см.: Три эпохи музея. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.museumpushkin.ru/archive/?c=3> (режим доступа — свободный). Дата последнего обращения 06.04.2014.

⁹ См.: *Бродский Н.А.* Евгений Онегин. Роман А.С.Пушкина. М., 1957. С. 241; *Лотман Ю.М.* «Евгений Онегин». Комментарий//Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 657.

¹⁰ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Наука, 1977–1979. Т. V. С. 598. — Далее при цитировании романа «Евгений Онегин» (т. V) в тексте будут указываться глава (первая римская цифра) и строфа (вторая римская цифра).

¹¹ Одним из первых отметил западноевропейский характер нечисти в сновидении Татьяны В. Боцянский в статье «Незамеченное у Пушкина» (Вестник литературы. Пг., 1921. № 6/7. С. 2–4.)

¹² См. подробнее: *Махов А.Е.* Hortus daemonum. Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 2014. С. 128–138.

¹³ См. серию офортов Ж. Калло «Большие бедствия войны» (1633), «Нищие» (1622); офорт «Два комедианта» (1622), гравюру «Искушение Святого Антония».

¹⁴ О сближении стихотворения Пушкина «Бесы» с гравюрами Гойи размышлял Ю. Карякин. См.: *Карякин Ю. Ф.* Пушкин и Гойя. // Неделя. Приложение к газете Известия. 1975 № 23. С. 10–11.

¹⁵ *Марченко Н.А.* Структура изобразительных образов в произведениях А.С.Пушкина // Пушкинские чтения в Тарту. Тезисы докл. науч. конференции (13–14 ноября 1987 г.). Таллинн. 1987. С. 21.

¹⁶ О феномене нечисти в современной масскультуре см.: *Секацкий А.К.* Вы-

бор вампира // Секацкий А.К. Прикладная метафизика. СПб., 2005. С. 120–189; Хапаева Д. Готическое общество: морфология кошмара. 2-е изд. М., 2008; Михайлова Т., Одесский М. Граф Дракула. Опыт описания. М., 2009; Головачева И. Опасные связи: человек и монстр в современной массовой литературе // Неприкосновенный запас. 2012. № 6 (86). С. 144–162.

Бестиарный код романа Ю.Н. Тынянова «Пушкин»

Есть такой способ чтения — сквозь призму бестиарности: когда предметом филологической охоты становятся всевозможные игры бестиарной метафорики, случаи уподобления героев животным.

В нашей статье полем охоты оказался роман Ю.Н. Тынянова «Пушкин».

Сразу скажем: животных на уровне RES мы не брали в число трофеев, хотя в романе они многочисленны и функционально важны.

Речь пойдёт только о животных на уровне VERBA — о бестиарных обличьях героев.

56

«**Скотобратцы**» — так называли себя лицеисты. Среди них были художники, часто изображавшие приятелей в виде зверей. Рисунки М. Яковлева и К. Данзаса, безусловно, помогали Тынянову в создании бестиарных портретов героев.

Звери дикие и домашние, птицы, рыбы, насекомые — всё это зоопарк тыняновского романа. От императора до скромного учителя танцев — практически все персонажи романа получают бестиарную характеристику (иногда несколько), что способствует обнаружению многих новых «странных сближений».

Хотя некоторые (как, например, Дельвиг) остаются без бестиарного двойника — и это отсутствие может стать отдельной темой.

Пушкин в романе показан со времени младенчества — поэтому совершенно естественно постоянное привлечение детёнышей зверей для аналогий.

Семейство кошачьих.

Львёнок-не львёнок.

Вопрос о бестиарной принадлежности **Пушкина** встаёт уже в самом начале романа — в сцене крестин. **Пушкин** или **Ганнибал** — вот о чём на самом деле этот спор.

«Расцелуйте его в прах!...Честное аннибальское слово — **львёнок**, арапчонок! Милый! Аннибал великолепный! В деда пошел!» — такими словами приветствует внука, ещё лежащего в пеленах, Ганнибал. Получается, что **Ганнибал** — **лев**.

«Милостивый государь, — сказал Сергей Львович, вздыхая, с необыкновенным достоинством... Смею думать, сын мой **не... львенок...** и не арапчонок, а Пушкин, как я».

Какая ирония: Сергей **Львович** отказывается признать своего сына **львёнком**. Какие звери братья Пушкины — увидим дальше. Но эти Львовичи — точно не львы.

Итак, первое бестиарное обличье **Пушкина** — детёныш царя зверей. «Ex ungue leonem».

Тигрёнок — Тигр — Тигрица.

«Мягким внезапным движением он <Пушкин — А.Л.> бросился к Руссело, как бросаются **тигрята**, плавно, и вдруг — вырвал у него из рук стихи и со стоном бросился вон из комнаты».

Этот **тигрёнок** немедленно вызывает в памяти другого:

Герцог:

Молчите: ты, безумец,

И ты, **тигрёнок!** полно... («Скупой рыцарь»)

Кроме **Пушкина**, обличья **тигрят** к лицу двум царевичам — **Константину** и **Николаю**: «Император не мог даже знать и следить за людьми, окружавшими их; мать, как **тигрица**, охраняла своих **тигрят**». Один из этих тигрят, будущий император, в 14-тилетнем возрасте искушал своего воспитателя Аделунга: «...великий князь, наскуча моралью, подошел к Аделунгу и, притворно к нему ласкаясь, стал **кусать** учителя в плечо и больно наступать на ноги».

Итак, **Пушкин** и **будущий император** не просто должны были учиться в одном Лицее — они и охарактеризованы через одного зверя. Когда **два тигрёнка** подрастут – противостояния не избежать.

А **тигр** из **Пушкина** начал расти уже в Лицее. Первым это заметил *Михаил Яковлев*: «Теперь, после выгона Пилецкого, *Яковлев* прозвал его **Тигром**: может быть, потому, что, когда он сердился, его походка становилась плавная, а шаги растягивались».

Плавный бросок тигрёнка превратился в *плавную походку тигра*.

Знаменитая **смесь обезьяны с тигром** тоже возникает под пером *Михаила Яковлева*: «... так как Пушкин — **помесь обезьяны с тигром**, то он хотел потом нарисовать его в виде **тигра**, готовящегося к прыжку; сходство было, все шло хорошо, но, к сожалению, получился настоящий **тигр**».

Кот

Сам **Пушкин** часто ассоциировал себя с котом: «Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! Я перечел два раза и духом всю повесть, теперь только и брежу Трифоном Фалелеичем Мурлыкиным. *Выступаю плавно*, замуриваю глаза, повертывая голову и выгибая спину...» (Л.С. Пушкину, 27 марта 1825).

Но Тьяньнов из этого письма о бестиарной самоидентификации Пушкина берёт только *плавность поступи*, передавая её пушкинскому **тигриному** обличью, а саму **кошку** не включает в число отражений главного героя, отдавая эту шкурку совсем другим персонажам: **Энгельгардту** («*Жуковский*, осмотревшись, тотчас сказал о директоре, что он **похож на кота**. И в самом деле он был похож на **кота** — плавного, сытого и поэтому доброго») и **Пилецкому** («В часы приемов, редких свиданий, **со своею кошачьей повадкой**, неопределенною улыбкою, иезуит всегда оказывался в приемной зале»).

Игрой в кошки-мышки называли арзамасцы поведение **императора с Карамзиным**.

А Кюхля занёс в свою тетрадь цитату из Вейсса: «Должно стараться, чтоб все, **даже кошки и собаки**, нам благоприятствовали». Пушкин определил эту выпыску как «какой-то вздор».

Семейство собачьих

Волчонок.

В этом обличье **Пушкин** предстанет трижды.

Два раза в родительском доме: «Он пробирался по родительскому дому **волчком** — бочком, среди тайно враждебных ему предметов...»; «**Как затравленный волчонок**, поблескивая глазами, он шел к утреннему завтраку и с принуждением целовал у матери руку...».

Третий раз — в сцене с Пилецким: «Иезуит вдруг улыбнулся. Они ждали его ответа сумрачно. **Пушкин исподлобья, волчком смотрел на него**. Глаза его блестели, он видимо пообеднел...».

Интересно, что из **тигрёнка** вырастет **тигр**, а вот взрослого **волка** среди пушкинских обличий мы не обнаружим.

Собака

Этот зверь служит зеркалом нескольких персонажей.

Пушкин.

Повод к сравнению даёт пушкинский смех, которым неприятно поражен Карамзин: «И вдруг **Пушкин** неприлично и коротко засмеялся своим **странным лающим смехом** и сразу же замолчал. Это было, разумеется, от напряжения нерв».

Монфор перед отъездом нарисовал Пушкину в альбом на память почему-то именно **борзую**.

Александр I: «**Собачий прикус** придавал ему выражение капризное, вовсе не противоречившее признанному прозвищу: Ангел».

Сопоставление столь далёких сущностей — **Ангела и собаки** — заставляет вспомнить пушкинскую характеристику императора, где главное — именно гротеск, совмещение несовместимого:

Недаром лик сей двуязычен.

Таков и был сей властелин,

К противочувствиям привычен,

В лице и в жизни арлекин.

Снова зверь сближает **Пушкина и царя: лающий смех и собачий прикус...**

«**Карцов зол, как пёс**», — такое определение коллеге-лицейскому преподавателю даёт *Куницын* в своей тетради.

Архимандрит Фотий. «Он чуял грех, как **пёс** чует дичь»

«**Час меж волка и собаки**» откровенно литературно выберет Сергей Львович для посещения Карамзина.

Лиса — разумеется, лстец.

Комовский.

«У Александра нашлись лстецы. Маленький **Комовский, с лисьим личиком, верткий, хитрый и доброжелательный**, ранее его горячо осуждавший, теперь оказывал полное внимание и ссужал своими тетрадками, затем что Пушкина тетради были не в порядке».

«О, эти **vieux renards de синод!**» — так макаронически определяет **Василий Львович иереев**, разоряющих и объедающих его повара Базиля.

Обезьяна.

Пушкин

Тыняновский роман подтверждает, что это одно из самых известных пушкинских обличий. Это сходство подмечает и *материнский глаз*: «этот мальчик с обезьяньими глазками и матовой кожей, с угловатыми движениями, почти урод — был ее сын...». А уж насмешник *Михаил Яковлев* не упускает случая подчеркнуть его: «Еще его звали **Обезьяной**. Прозвище это, как и многие другие лицейские, первым пустил Миша Яковлев... О Пушкине он сказал, что **не Пушкин похож на обезьяну, но обезьяна на Пушкина**. Так он и изобразил его: одиноко прыгающим по классной комнате, грызущим перья и внезапно, в задумчивости, видящим на кафедре профессора».

Вольтер

«Его <Пушкина — А.Л.> очень занял портрет **Вольтера: полуобезьянья голова** старика с длинными, вытянутыми вперед губами, в ночном белом колпаке. Это был мудрец, поэт и шалун; он смеялся над королем Фредериком и всю жизнь хитрил».

Этот образ Тынянов, безусловно, заимствовал из пушкинской лицейской поэмы:

О Вольтер! о муж единственный!
Ты, которого во Франции
Почитали богом неким,
В Риме дьяволом, антихристом,
Обезьяною в Саксонии!...

Обезьяна уравнивает Пушкина и Вольтера: «Подошел Миша Яковлев, и он объяснил ему: он хотел нарисовать **Пушкина обезьяною**, сочиняющею стихи, — и не вышло: получился **Вольтер**, не было никакого сходства».

И когда **Пушкин** рисует **Вольтера** — получается, что одна **обезьяна** рисует другую; откровенно смотрится в зеркало: «Он рисовал на листах старушечью, **обезьяню голову в повязке: Вольтера**. Это было достойно его “Девственницы”».

Овца-овечка — баран-барашек

С **овцами** в романе сравниваются все люди, оказавшиеся в непонятной ситуации: «Неясность положения мучает людей, как гроза, которой еще нет, — **овец**».

Пушкин на этом фоне выделяется: Куницын записывает слова директора *Малиновского* после того, как Пилецкий обнаружил у **Пушкина** «пакостные» книжки (в том числе и «**обезьяньи**» — Вольтеровы): «... воспитанник этот вовсе **не овечка**».

Если помнить о **львёнке-тигрёнке-волчонке** — то **не овечка** выглядит совершенно естественно.

Сравнение «**завит, как баран**» возникает в романе трижды. Быть **завитым** — это часть декорума, нарушение которого страшно. Но вот «**как баран**» или «**как барашек**» — это «дьявольская разница», с точки зрения оценки.

Все три раза сравнение связано с Львовичами-Пушкиными, которые все три раза остаются в проигрыше.

Сергей Львович не выдерживает сравнения с **М.М. Сонцевым**. По мнению *Марии Алексеевны* (а она всем даёт меткие bestiарные характеристики), «...**Сонцев** оказывался лучше. Не франтоват, да мил — ходит **завитой, как барашек**».

В другой раз уже пушкинский глаз отмечает оппозицию **завит/не завит**: «Александр...заметил, что отец Модинки Корфа, недвижимый и **завитой, как баран**, бывший тут же в зале, с любопытством поглядывал на отца». Снова незавитый Сергей Львович проиграл.

А вот с **Василием Львовичем** именно модная завивка и тяга к модной игре буриме сыграла злую шутку: старый поэт Херасков, возмущённый стихотворением на заданные рифмы, где, в частности, Василий Львович срифмовал «баран-барабан», ядовито охарактеризовал поэта так :

— В голове туман.

И прибавил неожиданно:

— **И завит, как баран.**

Приходится констатировать, что **Львовичи Пушкины** относятся к **баранам**. И сына Сергей **Львович**, возражая против «**львёнка**», фактически пытается записать в семью **завитых баранов**: «он Пушкин, как и я».

А как на самом деле?

«Вам щипцов не требуется. От природы все завито», — заметил капельдинер Василия Львовича. От природы — значит, от **львиной породы Ганнибалов**.

Ганнибалу, обладающему вьющимися волосами, не приходит в голову, что его можно сравнить с бараном. Только со львом сравнивает он себя и внука.

Слова Малиновского: «сей воспитанник **не овечка**» разрешают спор.

Овцы стаятся, лев ходит один. Весь роман — иллюстрация невозможности для Пушкина хождения в стаде. «В двенадцать лет, в своем наряде, сшитом домашним портным, с острыми локтями, **он казался чужим в своей семье** <как Татьяна — А.Л.>. **Как затравленный волчонок**, поблескивая глазами, он шел к утреннему завтраку и с припадением целовал у матери руку...».

Волчонок-львёнок — чужой среди овец и баранов...

Бык

На это сравнение обиделся **М. Корф**: «Корф был благопристойен и избегал скандалистов. Услышав от кого-то, будто инспектор назвал его родителя **бычком**, он запыхтел, долго не решался что-либо предпринять и наконец, проливая слезы, отправился к Пилецкому». Знал бы он, что и Пушкин определил его родителя bestiарно: «**завит, как баран!**»

Слон

С этим зверем ассоциируется **А.И. Галич**: «Походка его была неторопливая, он начинал тяжело, и в элегиях ему нравилась их медлительность, важность... Это была важность меланхолии, воспоминаний, вечерних прогулок... Гуляя, они иногда подолгу молчали, не мешая друг другу, и Александр умерял шаги, следуя **за слоновьею поступью** Аристиппа».

Медведь

В этом обличье, и весьма похоже, изобразил себя **Данзас**.

Осёл

Кюхельбекер.

Его терпение и упрямство устойчиво считалось **ослиным**.

Мясоедов.

В виде **осла** его изобразил *Данзас*

Кони-лошади

Руссло — **жеребец** (так прозвала его *Арина*)

Трёхстопный ямб «дребезжит, как **бубенцы лошадей, загнанных ямщиком**». Это сравнение давно приготовил *Кошанский*, но «вдруг не сказал»

Зверь

Так воспринимает **Надежду Осиповну её сын**: «Потом послышались за дверью босые тяжелые шаги, словно шел **крупный зверь**: мать бродила по комнатам».

Скот, скотина, животина

Руссло. «*Руссло — скотина*», — такое определение воспитателю даёт *Ольга Пушкина*, желая подольститься к брату.

Иезуиты. *Василий Львович* называет их **скотами** — впрочем, собираясь везти к ним племянника

Пэнго, учитель танцев. «*Старая скотина* Пэнго учит детей мену-эту, который козел с Ноем танцевал», — так бестиарно отзывается о нём насмешник *Алексей Михайлович Пушкин*.

«Без знаний человек подобен **скоту**», — такую сентенцию произносит *Кюхля*.

Животинами называл всех лицеистов за невнимание *Кайданов*: «Так и вызываю: Яковлев-господин, **животина-господин**, и ничего, терпят». Не удивительно, что лицеисты числили себя «**скотобратцами**».

Не распространялось это прозвище на Вальховского, Горчакова и Пушкина. У Вальховского и Горчакова совсем нет бестиарных двойников (как и у Дельвига), а у Пушкина очень много других, более конкретных.

Птицы

Птиц в романе больше всего.

Птицы-птенцы-пичужки

Птенцами неоднократно названы воспитанники Лицея; именно так их видят родители и *Малиновский*; «**тургеневскими птенцами**» *Василий Львович* называет юношей, вернувшихся из Геттингенского университета, а своего племянника — «**желторотым птенцом**».

Пичужками любезными называет своих питомцев *Калинич*.

С птицей сравниваются многие персонажи — причём по разным признакам:

Монфор: «Только бездомный Монфор чувствовал себя прекрасно: **свистал, как птица**, равнодушно и быстро рисовал виды Захарова...».

Василий Львович: Была весна, время птичьих прилетов... Птицы прилетели, и *Василий Львович* собрался в Петербург».

Жуковский. *Державин* считает себя обманутым им: «Теперь никто не хочет покупать настоящие издания, все берут сборник **Жуковского**, и он без трудов, сидя дома, **клюет золотые зерна**».

Александр Пушкин.

Его слух: «Слух у него был острый и быстрый, **как у дичи, которую поднял охотник**».

Если вспомнить, что **архимандрит Фотий** «чувял грех, **как пёс чует дичь**», то возникает ещё одна бестиарная пара **охотник-добыча**.

Его **говорливость**. *Пилецкий* с удивлением отмечает: «**Пушкин**, обычно молчаливый, неохотно отвечавший на вопросы товарищей, смеявшийся редко и отрывисто, без добродушия, теперь болтал, смеялся то и дело. Он был **говорлив, как птица**: Дельвиг, видимо, был ему приятен».

Его **голос**. Державин разбужен им: «Потом звонкий голос раздался. Он взгляделся. Голос был звонкий, прерывчатый, гибкий, словно какую-то **птицу** занесло сюда ветром... Он слушал воспоминания **этого птенца**, которому еще нечего было вспоминать, но который вспомнил все за него в этом саду: и старые победы и новые».

Его **полёт**.

В сцене с Нелединским-Мелецким преобладает птичья метафорика: «Наохлившись, **как старый воробей**, сидел старичок, и косичка его дрогнула. Карамзин указал на него, на Пушкина. Он, Мелецкий, и сам **видит птицу по полету**».

Петух

Мусье Руссло под покровительством Надежды Осиповны, «стал в доме царьком, султаном, **ходил петухом**».

Не забудем, что Ольга назвала его **скотиной**, а Арина **жеребцом**.

Василий Львович по дороге в Лицей советует племяннику, у которого ломался голос, «**не пускать петуха**».

П.А.Вяземский: «Рыжеватые мягкие волосы у Вяземского были включены, и задорный чуб дыбом стоял на затылке. Он был **похож на петуха**, готового в любую минуту броситься в бой».

Державин любил «несмелые, спотыкливые, **петушиные голоса юнцов**, выкрикивающих свои сочинения».

Ястреб.

Лицейст Брoglio, «француз, жирный, черный, **с ястребиным носом**».

Орёл

Н.И. Гнедич, учитель и верный страж актрисы Семёновой и свершитель великих поэтических дел. «**Одноглазый орел**, хищный и верный, *Гнедич*»; «Поэт *Гнедич* был ростом выше всех. **Одноглазый орел**, он мелкой поэтической памятью не жил. Великая “Илиада”, прародительница поэм, привлекла его. Должна была создаться русская “Илиада”».

Лебедь. Так называется старый арап пляшущую девку Машу.

Курица и утята.

Малиновский «смотрел на них <лицейстов — А.Л.>, **как курица на утят**, которых вывела: с тревогой». Случайно ли здесь сопоставлены разные птицы: водоплавающая и земная?

Воробей. Под этой личиной скрывается старый царедворец и поэт **Ю.А.Нелединский-Мелецкий**.

Голубь

Надежда Осиповна при гостях: «Зажигали свечи, у матери становился певучий голос. Смех ее был гортанный, **как воркотня голубей весной, у голубятни**».

Гусь.

Разумеется, арзамасский.

Насекомые

Бабочка.

Метафора всей человеческой жизни.

Куницын вспоминает, как *де Будри* изложил ему теорию своего друга: По суждению этому — *рост человека* то же, что и **рост бабочки**, а молодость больше всего опасна неподвижностью и отсутствием жизни, бывающим у куколки. **Дать вылететь бабочке** — вот вся задача учения. Но для этого нужно правильное мышление. Мне понравилась эта мысль, но я сказал, что иной раз **бабочка** вылетает не та, которой ждут, с чем он согласился».

Теория понравилась Куницыну, и он взял метафору бабочки в свой арсенал: «Я заставляю слушать этих куколок, по выражению Будри, дремлющих на лекциях и показывающих гримасы, — авось-либо вылетят из них **бабочки**».

Мотыльки

«**Женщины**, поистине **как мотыльки**, устремлялись на огоньки модных стихотворцев, будь то мальчишки», — с горечью и завистью замечает *Кошанский*.

Кузнечик.

Танцмейстер Пэнго (которого Василий Львович определил как «**скотину**») «шаркал... Ноги его были нетверды, он приметно тряс головой и был похож на **кузнечика**, который хочет прыгнуть и не может».

Муха

Это любимое сравнение *Марии Алексеевны*: «Все люди **ленивые, как мухи**, руки как плети».

О своей дочери, **Надежде Осиповне**, в которой явственно видны «не свои черты», она говорит так: «равнодушие и леность, по целым дням ходит в трапезе, кусает ногти, а потом — вдруг, **как муха укусит**, все вверх дном».

Комар

Комариное жало рапиры **Александра Пушкина** заставляло отступить первого силача Броглио. Учитель Фролов хвалил его: «А у Пушкина большая ловкость: выпад хорош. Есть у него в выпаде это чертовское стремление, воображение».

Если вспомнить, что у Броглио был **ястребиный нос** — то получится, что **малый комар** побеждает большого хищного **ястреба**, благодаря ловкости и воображению. Просто бестиарные Давид и Голиаф.

«Какая старая! **Точно комар**», — так злобно определяет Надежда Осиповна незнакомую барышню, тонким голоском которой заслушался Сергей Львович.

Сверчок.

Разумеется, арзамасский **Пушкин**.

Рыбы-земноводные

Жабы

Московские старухи: «Всем в Москве правили старухи. Москва была бабье царство. **Жабами** сидели они в креслах в Благородном собрании и грозно поглядывали вокруг».

Жабы и жабо

«**Светские мужчины** — нынче сами как нагие: короткий узенький хвостик у кафтана, все тело в штанах, на груди жабо, и сам подобен **жабе** или, вернее, **угрю**» (Малиновский).

Рыба

Василий Львович. «На похвалу эту он всегда откликнулся всем существом, шел на нее, **как рыба идет на наживу**».

Среди рыболовов оказывается **архимандрит Фотий:** «Он был ловец человеков. На грех ловил, *на наживку шли*».

Мы помним, что ранее он сравнивался с **псом, чующим дичь.**

Выводы о характере его деятельности спрашиваются сами собой.

Угри

Сперанский и Илличевский. Так называл их старый ректор семинарии: «Оба были лучшими учениками в семинарии; считался первым в поэзии и риторике, а — в элоквенции и философии. Оба были соперниками по искусству обращения, любезности, вкрадчивости, и обоих старый ректор называл «**угри**», ибо они, **“как угри, ускользают из рук”**».

В бестиарных категориях описаны не только люди, но и **здания.**

Мария Алексеевна, тосковавшая по «лоскуту собственной земли», воспринимала московские домики как **«чистые клетки певчих птиц»**.

После смерти старика Ганнибала «дом притих, **как курятник, на который налетел большой ястреб**».

Александр I с неудовольствием отмечает бестиарный декор дворца: «Снег уже начинал таять. **Львиные морды** на стенах дворца разевали пасти — вкус прошлого века, ныне казавшийся нелепым».

Пушкин перед отъездом в Лицей прощается с Москвой: «Стоял по Неглинной китайский дворец, зеленый и золотой, **как павлин. Драконы** разевали пасти на прохожих москвичей...»

Итак, если подытожить, то получится вот такая бестиарная картина русского общества в романе.

Ангел с собачьим прикусом — царь.

Тигрята, под опекой тигрицы — Два его младших брата. Один скоро вступит на престол

Угри — высшие чиновники (Сперанский)

Охотничий Пёс — Архимандрит Фотий. Он же ловец человеков на наживу греха.

Львиные морды, драконы, павлины — так выглядят все здания.

Царство жаб -Москва.

Жабы-угри-бараны — светские мужчины

Мотыльки — светски женщины.

Семья Пушкина:

Львы — Ганнибалы

Курятник, над которым кружит ястреб — дом Ганнибала после его смерти

Большой зверь, укушенный мухой; при гостях голубь — мать.

Бараны — отец и дядя

Рыба — Василий Львович

Свищет птицей и рисует борзую — Монфор
Скотина, жеребец, выступающий петухом — Руссло
Волчонок с обезьяньими глазками — Александр Пушкин

Кузнечик — учитель танцев
Не пускать петуха — советует Александру Василий Львович

Лицейская фотография на память

Воспитатели

Курица — Малиновский (1-й директор)

Кот — Энгельгардт (2-й директор); Пилецкий

Злой пёс — Карцов

Слон — Галич

Скотобратцы-лицейсты.

Птенцы -Утята — Петухи — Бабочки — это общие прозвища для всех лицейстов.

Медведь — Данзас

Осёл — Кюхля, Мясоедов

Лиса — Комовский

Львёнок, Тигрёнок, Волчонок, Тигр, Обезьяна, Смесь Обезьяны с Тигром, Птица, Комар, Сверчок — Пушкин

Но он не овечка и не животина.

Поэты пушкинской поры

Петух — Вяземский

Орёл — Гнедич

Кошки-мышки — отношения двора с Карамзиным

Сверчок — Пушкин в «Арзамасе»

Птица клюёт золотые зёрна — Жуковский

Воробей — Нелединский-Мелецкий

Гуси — арзамасцы

Вот так увидел лицейских обитателей художник Илья Юдаш.



Антропо- и зооморфизмы
как способ репрезентации хода времени
в произведениях Б. Зайцева

66

В произведениях Б. Зайцева явным или скрытым образом представлен ход времени, причем само время различно: природное (космическое) и время человеческой жизни, сакральное и профанное, историческое и индивидуальное. Часто природное (космическое) время задает ритм движения в произведениях. Для раскрытия того или иного типа времени используются разные образы, которые могут повторяться от рассказа к рассказу или быть различными. Б. Зайцев часто использует антропоморфный и зооморфный код, а также прием метаморфозы. Далее обратимся к рассмотрению пяти написанных в разное время рассказов: «Волки» (1902), «Мгла» (1904) «Молодые» (1907), «Улица святого Николая» (1921) и «Диана» (1926).

В рассказе «Улица святого Николая» указанные выше типы времени представлены наиболее рельефно. В их раскрытии велика роль центрального образа рассказа – извозчика Миколы, движение которого и задает ход времени в произведении. Извозчик постоянно перемещается на санках по Арбату (в старину Арбат называли улицей св. Николая, по наличию церкви на ней). Это движение вписано в исторический промежуток времени, равный 16-ти годам, с 1905 по 1921 гг. С одной стороны, в образе извозчика зашифрована фигура святого Николая, и его передвижение символизирует человеческой жизни (от рождения к смерти). С другой – писатель акцентирует внимание на цикличности и повторяемости всего, в том числе и жизни. Это подчеркивается семантикой воскресения [5].

Извозчик, «обликом похожий на святого Николая» [2, с. 321], в рассказе описывается 4 раза. В двух случаях говорится о том, что он едет на «лошаденке». Вот первое описание: «Но сквозь мглу и вой метели невозбранно проплывает седенький извозчик в санках вытертых, на лошаденке *Дмитровской*, *Звенигородской*, как корабль нехитрый, но и верный» [2, с. 319], второе – «А старенький, седой извозчик, именем Микола, проезжавший некогда на санках по Арбату на клячонке *Дмитровской*, тот немудрящий старичок, что ездил при царе и через баррикады, не боялся пуль, и лишь замолк на время он уж едет снова от Дорогомиллова к Большому Афанасьевскому» [2, с. 328]. В первом случае говорится о *Дмитровской* и *Звенигородской* лошаденке, а во втором только о *Дмитровской*. Рассмотрев эти номинации, памятуя о том, что таких пород лошадей не существует.

В основе номинации *Дмитровской* лошади лежит название города Дмитров, название которого образовано от мужского имени Дмитрий, а оно - от имени Деметра. В древнегреческой мифологии Деметра – богиня земледелия и плодородия. В переводе с древнегреческого это имя означает «Мать-земля», она порождает все живое. Кроме того, в античной мифологии известен сюжет превращения Деметры в лошадь: делает она это для того, чтобы ускользнуть от Посейдона, что ей не удалось, и от их брака родился Арион, божественный конь, умеющий говорить. Как в греческой, так и во многих других культурных традициях, в образе лошади заключается двойная семантика. С одной стороны, лошадь связана с семантикой смерти и включена похоронный обряд, с другой стороны, символизирует перерождение, воскрешение. Так, в римском пантеоне существовала богиня-защитница лошадей по имени Эпона, связанная с плодородием, изобилием, врачеванием, и в то же время – с культом смерти (она выполняла роль проводника и стража умерших душ при переходе в царство мёртвых). У народов Кавказа (абхазов, осетин и др.) конь участвует в похоронно-поминальных обрядах. Коня обводят вокруг тела, вкладывая узду в руку покойного, выстригают волосы у коня или надрезают ухо. Самый важный ведийский ритуал – жертвоприношение коня. Конь олицетворяет Космос, и его жертвоприношение воспроизводит, акт творения. «Ритуал был призван очистить всю страну от греха и обеспечить плодородие и процветание» [8, с. 101]. В древнерусской мифологии образ коня также был связан с плодородием. Конь символизировал языческих богов и одновременно связывался с порождающей силой земли и с преисподней. Следовательно, образ коня бинарен: с одной стороны – конь является атрибутом смерти, с другой – является символом плодородия и перерождения. Б. Зайцев, называя лошадь *Дмитровской*, отсылает к этой комплексной семантике жизни и смерти. Тем самым писатель акцентирует цикличность природной жизни: через смерть к повторному рождению (воскресению).

Название лошади *Звенигородская* образовано от названия города Звенигород в Московской области, которое представляет собой сложное слова с корнями *звон* и *город*. Название связывают со звоном церковных колоколов. Следовательно, в номинации *Звенигородская* у Зайцева совершается отсылка к области церковной. А в рассказе все, что связано с церквями, Б. Зайцев именует как «вечное», «не потрясаемое», «вековое», то есть то, что всегда неизменно и постоянно [5]. Таким образом, в этой номинации актуализируется семантика сакрального и вечного времени.

Итак, в двух используемых номинациях лошадечки – *Дмитровская* и *Звенигородская*, с одной стороны скрыты два значения, которые образуют оппозицию земное/небесное: *Дмитровская* – отсылает к земному, *Звенигородская* – к божественному. Но, с другой стороны, они тождественны, так как с помощью номинаций раскрывается семантика вечного, повторяющегося, что является главной темой в рассказе.

В последнем описании извозчика названа только одна лошадь – *Дмитровская*. Остается так и не ясно, сколько же лошадей было – две или одна. В конце рассказа использована только эта номинация для того, чтобы подчеркнуть цикличность всего происходящего: в мире есть как смерть, так и возрождение. Это значение также поддерживается номинациями топонимов: извозчик едет постоянно от Дорогомилово к Большому Афанасьевскому (на Дорогомилово было кладбище, а в основе номинации переул-

ка Большое Афанасьевский лежит мужское имя Афанасий, которое в переводе с древнегреческого означает ‘бессмертный’), то есть извозчик совершает круговые поездки от кладбища, то есть от смерти, к бессмертию [5]. Во-вторых, несмотря на то, что в последнем описании использована только одна номинация лошаденки, сохраняется троичность. В первом описании троичность явная – извозчик и Дмитровская и Звенигородская лошаденки. Во втором описании извозчик едет только на одной — Дмитровской, но при этом использована номинация *клячонка*. Благодаря нее сохраняется троичность и в этом описании, так как анаграммой к слову *клячонка* является лексема *николаич*, то есть отчество сына, если отца зовут Николай, а извозчик в рассказе – это воплощение святого Николая. Семантика троицы имеет особое значение в рассказе. Как Бог триедин, так и святой Николай в рассказе имеет на Арбате три лица: «ходят в церковь и венчаются, и любятя, и умирают между *трех обличий одного святителя* – Николы Плотника, Николы на Песках и Николая Чудотворца» [2, с. 320]. Кроме того, постоянно упоминаются три креста, три алтаря, три церкви. В изображении извозчика и лошадемок также отображается та же нумерологическая семантика.

Рассказ «Улица святого Николая» перекликается со стихотворением В. Маяковского «Никчемное самоутешение», в котором «представление о жизни человека ассоциируется с медлительным движением извозчика – «тащиться от рождения к смерти» [7, с. 60]. Данная мысль Маяковского сходна с концепцией Зайцева: извозчик действительно едет от рождения к смерти, это зашифровано и образах лошадей, и в номинациях топосов. Однако образ извозчика в стихотворении В. Маяковского непригляден: «тупое лицо их, открытое лишь мордобою и ругани» [4, с. 110], «сошедший с козел король трактиров, ёрник и ухарь» [там же]. В рассказе «Улица святого Николая» извозчик – святой Николая, который в сознании людей приравнялся к Богу, то есть под образом извозчика скрыт и образ Творца. Таким образом, данные произведения обнаруживают как сходные черты, так и противоположные, поскольку у Б. Зайцева в рассказе есть семантика возрождения, перерождения, продолжения жизни. Это связано с тем, что проблема жизни у него раскрывается через природный и религиозный подтекст. У В. Маяковского мистического, религиозного осознания жизни, поэтому и возрождение дня него невозможно.

В рассказе «Молодые» (1907), наряду с главными героями, особое значение имеют и образы лошадей. В произведении повествуется об одном дне двух молодых людей — Глаши и Гаврилы. Они влюблены друг в друга. Герои вспахивают участок земли. Повествование заканчивается тем, что после рабочего дня они шли «обрученной парой», хотя ни свадьбы, ни венчания не было.

У каждого из героев свои лошади: у Глашки — Горбатый, у Гаврилы — Старый Молодой и Рыжка, ср.: «Глашка подхватила *Горбатого* за ногу, вправила за постромку и тронула борону» [1, с. 75] и «У Гаврилы кони здоровей — *Старый Молодой* и *Рыжка*» [там же]. Каждый из героев работает в поле отдельно друг от друга, каждый со своими лошадьми. Но заканчивается рассказ описанием того, как Гаврила и Глаша покидают поле только на одной лошади Гаврилы, ср.: «Гавря ловко подхватил Глашу, дорогую свою невесту, на руки, – взбросил на *Рыжку*» [1, с. 78]. В данном случае Б. Зайцев использует два значения древнерусского слова *сутругь*: ‘пара людей — муж и жена’ и ‘парная упряжь’. На поле у Гаврилы две

лошади — Старый Молодой и Рыжка, то есть парная упряжка — супругь. Возвращаясь с поля, Гавриил сам стал супругом, то есть мужем Глаши. Хотя свадьбы или венчания не было, но в рассказе к героям употреблена номинация «молодая чета», то есть семейная пара — супруги. Упряжь лошадей разрушилась, но образовалась новая — Гавриил и Глаша. Происходит метаморфоза: лошади превращаются в людей ср.: «...но и пашня, и скородьба, поцелую — все сзади, лошади *шагают вперед*, в неизвестное, в жизнь — жены, матери, мужа» [1, с. 78]. Кроме того, в сюжете рассказа Б. Зайцев зашифровывает свадебный обряд славян, в котором обязательно участвовала лошадь, на которую жених сажал свою невесту.

Рассказ заканчивается тем, что герои уезжают с поля, ср.: «Гавриила прислонился головой к Глашкиной ноге, шагает медленно, в такт Рыжке; Глашуха гладит его по голове, и так тихонько они двигаются: будто ввозит он свое сокровище в *священный город*» [1, с. 78]. Предполагается смена топоса: «пашня» — «священный город». Таким образом, лошадь является перевозчиком героев из обыденной жизни в жизнь вечную, так как священным называют тот город, в котором находится одна из главных святынь какой-либо религии. В христианской традиции священным городом является Иерусалим.

Кроме того, в имени одного из коней Гавриила — Старый Молодой, также заключена семантика вечного, повторяющегося. Называя лошадь не Молодой Старый, а Старый Молодой, автор показывает повторяемость всего: даже после старости может наступить молодость. Движение лошадей в рассказе также повторяющееся: они каждый раз встречаются у середины поля и расходятся в разные стороны, ср.: «...молодое, могучее, что залегло в ее пылушем теле, гонит вперед, к *этой середине*, где они встретятся» [1, с. 75] и «Так они ходят взад-перед часами» [1, с. 75]. Таким образом, в рассказе «Молодые» в образе лошадей также отражена концепция автора о вечном возвращении времени.

В рассказе «Диана» (1926) Б. Зайцев тоже использует прием зооморфизма для показа хода времени. В произведении рассказывается о том, как девушка по имени Диана проводит свой день вместе с героем: они встречаются рано утром около озера, по которому проплывает лебедь, затем идут домой к Диане, вскоре Диана уходит в город, а герой остается один, затем снова появляется Диана, они проводят время вместе до вечера, а с наступлением ночи жизнь Диана уезжает, «несется к другим берегам» [2, с. 465], а герой остается.

Рассмотрим номинацию героини. Диана в римской мифологии — богиня охоты. В греческой мифологии ей соответствует Артемида. В рассказе дается прямая отсылка к тому, что Диана олицетворяет собой богиню охоты: «Она шла быстрой походкой, наклонив тело вперед — как полагается Артемиде-охотнице» [2, с. 460], «Вот как сказала Артемида!» [2, с. 465], «Легкий бег охотницы» [2, с. 460]. В греческой мифологии Диане соответствует Селена — богиня Луны, это отражено в рассказе, ср.: «Вот она, Девушка-Луна, прохладная кровь» [2, с. 465], «Она появилась как раз, когда солнце ушло из моей комнаты» [2, с. 463]. Таким образом, с одной стороны героиня — это богиня охоты, с другой стороны — Луна.

Кроме того, в рассказе Диана уподобляется лебедю, в данном случае это своеобразная метаморфоза. В изображении героини Б. Зайцев использует прием параллелизма: в начале повествования речь шла о плывущем по озеру лебедю, а далее схожее описание встречается при изображении

Дианы. Например, описание лебедя, ср.: «Как удивительно гибка, плавна шея его [лебедя]!» [2, с. 459] и описание Дианы, ср.: «Тонкая длинная шея, несущая закругленную, как бы певучую голову» [2, с. 461], «Шея высоко и далеко выдвинула ее точеную голову» [2, с. 462], «Высокая, знаменитая шея ее с головой богини и была светлым звуком во всем тепло-оранжевом вечере» [2, с. 464] и т.д.. Передвижение героини сравнивается с передвижением лебедя, причем лексема *ноги* заменена на *лапки*: «Обратилась из богини в черный кружочек, выставляющий лапку вперед, лапку назад» [2, с. 462]. Рукава героини сравниваются с крыльями: «Закинула назад свои летящие рукава» [2, с. 464]. Прямой анаграммой к слову *лебедь*, является лексема *белеть*. В рассказе Диана изображена только бледной, ср. «... прекрасное лицо ее довольно бледно и покойно» [2, с. 460]. А луна, как известно, белая [3]. Последняя глава рассказа начинается предложением: «Ясно, что сейчас она такая же бледна <...> несется к другим берегам» [2, с. 465], как луна за ночь совершает круг, так и Диана совершает свое путешествие от одного берега к другому. Таким образом, в образе Дианы скрыта семантика Луны, и, соответственно, ночного времени суток.

Но в изображении героини зашифрован еще один образ, кроме Артемиды, Луны и лебедя. Она еще и Эос – богиня зари. Эту богиню особо воспевали древнегреческие поэты. Ее отличительной чертой являлись руки. Так, например, Гомер описывает Эос: «Перед восходом солнца на небе появляются расходящиеся из центра *розовые полосы*, которые напоминают растопыренные пальцы руки» [9, с. 367], Гомер называл ее «богиня с розовыми перстами» [9]. В рассказе Диана описана следующим образом: «Голые, нежные руки Дианы были совсем перед моими глазами. Солнце их обнимало, золотом зажигало пушок, и *розовой* были жилки» [2, с. 462]. Кроме того, в мифологии рождение Эос схоже с рождением Афродиты: и та, и другая рождаются утром, выплывая из моря, озаря вселенную [8]. Подобное описание встречается в рассказе и про Диану: «Ежедневно Диана *встает из вод*, как бы *рождается вновь*, свежая и безупречная» [2, с. 463]. Следовательно, героиня олицетворяет еще и утреннюю зарю.

Таким образом, в образе Дианы совмещены два значения: с одной стороны она олицетворяет луну, то есть ночь, а с другой стороны — утреннюю зарю, то есть утро. Следовательно, она является олицетворением суточного цикла, то есть смены дня и ночи. А поскольку эта смена постоянна, то и время циклично.

В рассказах «Мгла» (1904) и «Волки» (1902) главными героями являются волки. В первом рассказе повествуется об охоте на волка, во втором рассказывается о вожаке, который ведет свою стаю. И в том, и другом рассказе представлен зимний хронотоп, причем «зимнее поле приравнивается к морю бесконечному, существующему веку» [6, с. 176]. В рассказах образ волка одинаков — он является проводником: в рассказе «Мгла» волк как бы путеводитель охотника, именно он направляет их движения, в произведении «Волки» волк ведет свою стаю по заснеженному лесу. Кроме того, волк — это цель существования всех остальных: для охотника цель — его добыча, волк, которого он убивает, а стаи цель — дойти до менее заснеженного места, которое знает вожак. Но и в том, и в другом рассказе выбранная цель не принесла положительных эмоций: охотник чувствовал пустоту, ср: «...я не испытывал ни радости, ни жалости, ни

счастья» [1, с. 45], а волки, съев жоака, не только не дошли до цели, но еще и разрушили свою стаю, ср.: «А потом они опять принялись выть, но теперь каждый выл в одиночку, и если кто, бродя, натякался на товарища, то оба поворачивали в разные стороны» [1, с. 35].

Перемещение волков описывается параллельно с движением солнца и луны. Так, в рассказе «Волки» волки идут ночью, поэтому их передвижение сопровождается луной, ср.: «...за облаками вставала луна. Как всегда, волки плелись гуськом» [1, с. 32], «За облаками взошла на небо луна <...> И они поплелись по бугру в сторону» [1, с. 33], «До рассвета оставалось часа полтора. Волки стояли кучей вокруг старика» [1, с. 34]. А в рассказе «Мгла» погоня за волком связана с движением солнца: «Совсем уже почти рассвело, когда мы подъехали к «заказу»» [1, с. 42] и «Он лежит все там же, - где его застала смерть. <...> Спускаются сумерки» [1, с.44] то есть в фигура волка связана с суточным циклом и циклическим природным временем в целом.

Итак, кодируя различные типы времени, Б. Зайцев использует антропо- и зооморфизмы, а также прием метаморфозы. Это помогает ему раскрыть его точку зрения на ход времени, на повторяемость и цикличность всего в мире. Эти взгляды походят через все творчество писателя и служат связующим звеном между различными его произведениями.

Список литературы

1. Зайцев Б.К. Собрание сочинений: В 5т. Т.1. Тихие зори: Роман. Повести. Рассказы.– М., 1999.
2. Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В 5т. Т.2. Улица святого Николая: Повести. Рассказы.– М., 1999.
3. Мамуна А. Какого цвета луна?// Наука и жизнь. №5, 1998.
4. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1: Стихотворения 1912-1917 года. – М., 1955.
5. Пашина Ю.Б. Цикличность времени в рассказе Б. Зайцева «Улица святого Николая»: способы языковой и образной репрезентации // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Калининград, 2013. Вып.8.
6. Пашина Ю.Б «Николай Зимний»: особенности трансляции традиционной культуры в произведениях Б. Зайцева //Коммуникация как предмет междисциплинарных исследований: сб.науч.тр.: в 2 ч. Ч.2. - Калининград, 2012.
7. Тимофеева В.В. Язык поэта и время. – М.-Л., 1962.
8. Элиаде М. История веры и религиозных идей. В 3 т. Т.1 От каменного века до Элевсинских мистерий. – М., 2002.
9. Ярхо В.Н. Примечания // Гомер. Одиссея. – М., 2000.

Лошадиный топос
в русском поэтическом авангарде
(случай В. В. Маяковского)

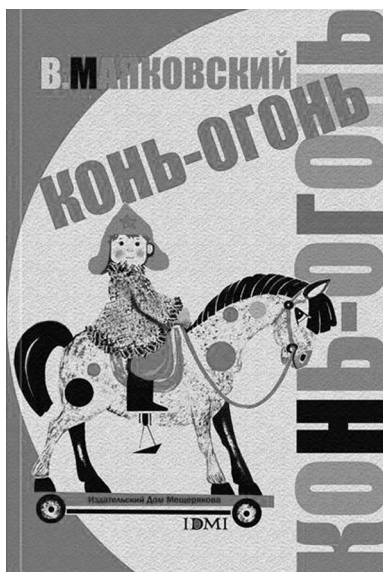


РИС. 1. Обложка сборника детских стихотворений В. Маяковского. Издательский дом Мещерякова, 2011. Худ.: Наталия Салиенко.

Лахти в данную область маяковианы невозможно переоценить, тема «Маяковский и зверье» по-прежнему пестрит белыми пятнами. Самое же главное, — семантика животной образности в искусстве В. Маяковского продолжает оставаться не расшифрованной.

Размышляя над фактом экстенсивного и интенсивного присутствия животных в жизни и творчестве поэта-футуриста, Кэтрин Лахти резюмирует в завершение своего исчерпывающего обзора: «Маяковский любил животных». Но кто их, спрашивается, не любил? Даже Гитлер, как утвер-

Тема «Маяковский и зверье», как заметил еще Алексей Крученых в своей одноименной статье 1931 года, не вписывается в традиционные представления об этом поэте как «механизированном человеке» русской революции. Данная тема, считал многолетний соратник Маяковского по футуризму, «будет интересна не только сама по себе, она весьма важна для выяснения самого главного, «нутряного» в творчестве Маяковского»¹.

Кэтрин Лахти, известный американский исследователь творчества поэта, в своей недавней публикации «Анималистический Маяковский» («The Animal Mayakovsky») произвела исчерпывающую инвентаризацию его поэтического бестиария. Ей удалось определить свод наиболее любимых животных Маяковского, а также скрупулезно описать наиболее очевидные формы их художественной репрезентации в его творчестве — как поэтическом, так и графическом и публицистическом. И хотя вклад проф.

ждает большинство его биографов, был убежденным вегетарианцем, одним из своих первых специальных указов ограничил охоту, и Германия под его руководством стала первой страной, запретившей вивисекцию.

Да, Маяковский, очевидно, любил животных, однако даже вербальная форма, в которой эта любовь была наиболее афористично выражена, поражает своей парадоксальностью, если не абсурдностью: «Люблю животных за то, что они не люди, а все-таки живые»³. Очень знаменательно, что в списке действующих лиц «Мистерии-Буфф» — драматического действия, травестийно обыгрывающего мифологему Ноева ковчега, — нет ни одного животного. Воистину, если Маяковский и любил животных, то весьма «странную любовью»...

Как анималистическая образность влияет на общий смысл и наше восприятие поэзии Маяковского? Какие скрытые меседжи эта образность транслирует? — В данной статье мы рассмотрим несколько репрезентативных лишь одного животного — лошади — в жизни и творчестве Маяковского, а также проанализируем некоторые культурные коннотации этого мощного архетипического образа. Постараемся ответить на вопрос: насколько искренен был Маяковский, утверждая, что «все мы немного лошади, / каждый из нас по-своему лошадь»? Сколько было в нем самом — от лошади?

Обратимся для начала за ответом к житейской канве биографии поэта. На первый взгляд, биография Маяковского содержит совсем не много подтверждений вышеприведенному широкозвучающему заявлению. Урбанист по своему мировоззрению и образу жизни, очень космополитичный и увлеченный технологией, Маяковский-человек отнюдь не выглядит завязтым лошадиником. Среди очень скудных свидетельств его связи с лошадиным миром, «отстоявшихся словом», можно назвать разве что эпизод верховой езды из его раннего детства. В автобиографии «Я сам» в главке с симптоматическим названием «Необычайное» он вспоминает, как сопровождал своего отца во время очередного верхового объезда лесничества под Багдадами. Завершается это воспоминание, впрочем, весьма прискорбно для всего обобщенно-лошадиного и животного. Маленький Маяковский испытывает катарсическое видение клепочного завода князя Накашидзе, ставшее точкой его мировоззренческой бифуркации⁴: «В раступившемся тумане под ногами — ярче неба. Это электричество. <...> После электричества совершенно бросил интересоваться природой. Неусовершенствованная вещь». Несколько мемуаристов (а особенно мемуаристок!) упоминали, что впоследствии, в своей взрослой жизни, Маяковский любил развлекать барышень, за которыми он ухаживал, катая их на лихачах-извозчиках, а также охотно посещал скачки на московском ипподроме (именно там он познакомился со своей последней возлюбленной — Вероникой Витольдовной Полонской)⁵. Однако данные обстоятельства весьма просто объясняются, с одной стороны, отсутствием альтернативных «шикарных» способов прокатиться с ветерком по Москве, Петрограду-Ленинграду или Киеву в 1910-е и 1920-е годы, а с другой, — страстной натурой Маяковского-игрока и общим пристрастием к скачкам в среде артистической богемы начала XX века.

Несмотря на эти более чем ограниченные биографические данные, образ лошади/коня каким-то парадоксальным образом оказался тесно связан к Маяковскому в восприятии его современников, став его своеобразной эмблемой.



РИС. 2. Марк Шарал.
70-летию
Маяковского.



РИС. 3. Александр Тышлер. Хорошее
отношение к лошадям.

Приведем три весьма репрезентативных примера, принадлежащих перу абсолютно полярных по своим убеждениям свидетелей. Первый восходит к публицистическому наследию одного из злейших недругов и публичных персональных зоилов Маяковского; второй — к лирике одного из его пожизненных обожателей и адвокатов; а третий — к воспоминаниям нейтрального симпатизанта гораздо более мелкого артистического калибра, нежели первые два. Взятые вместе, эти три примера составят объективную, трехмерную картину рецепции личности Маяковского современниками через призму лошадиных ассоциаций.

Статья Владислава Ходасевича, написанная еще в 1927 году, стала, по сути дела, и некрологом на смерть Маяковского, т.к. автору статьи достало духа (или злорадства?) перепечатать ее и в роковом 1930-м. Это эссе с симптоматическим заглавием «Декольтированная лошадь» является не самой частой референцией в маяковиане, поэтому позволим себе привести расширенную цитату из нее.

«Представьте себе лошадь, изображающую старую англичанку, — начинает Ходасевич. — В дамской шляпке, <...> в розовом платье, с короткими рукавами и с розовым рюшем вокруг гигантского вороного декольти, она ходит на задних ногах, нелепо вытягивая бесконечную шею и скаля желтые зубы.

Такую лошадь я видел в цирке осенью 1912 года. Вероятно, я вскоре забыл бы ее, если бы несколько дней спустя, придя в Общество свобод-

ной эстетики, не увидел там огромного юношу с лошадиными челюстями, в черной рубаше, расстегнутой чуть ли не до пояса и обнажавшей гигантское лошадиное декольти. Каюсь: прозвище "декольтированная лошадь" надолго с того вечера утвердилось за юношей... А юноша этот был Владимир Маяковский»⁶.

Здесь следует прервать цитирование для короткого комментария. Имея даже ограниченное представление о характере В. Ходасевича — гениального поэта, но желчного и саркастичного человека, — трудно усомниться в том, что он сам способствовал распространению в литературных кругах злополучного прозвища, и что Маяковскому это было, конечно же, хорошо известно. Допустив это, будет логично предположить, что классические строчки из «Хорошего отношения к лошадям» («каждый из нас по своему лошадь») являются ни чем иным, как отложенным выстрелом Маяковского в этой заочной словесной дуэли с Ходасевичем. Учитывая темперамент Маяковского — заядлого полемиста, — это более чем вероятное предположение.

Далее в своей статье Ходасевич обвиняет Маяковского в том, что «лошадиной поступью прошел он по русской литературе», топтал «копытами религию, любовь к родине, любовь к женщине», восполняя «пустоту, нулевую значимость заумной поэзии» своим «новым содержанием: лошадиным, скотским, "простым, как мычание"» (подчеркивание наше. — Н.К.). «Ныне, — резюмирует в заключение Ходасевич, — сдается мне, он стоит уже при конце своего пути. Пятнадцать лет -- лошадиный век». Как видим, в восприятии Маяковского Ходасевичем именно лошадь становится эмблематичным образом.

Второй репрезентативный пример «вписывания» лошади в Маяковского (или, напротив, Маяковского в лошадь) принадлежит Марине Цветаевой. В своей поэме «Маяковскому», созданной в 1921 году, она представляет его в виде мифологической кентавроподобной фигуры — «архангела ломового», — где определение «ломовой» в русском языковом узусе содержит почти исключительную коннотацию с тяжеловозной породой лошадей. И, словно этого ей было недостаточно, Цветаева тут же расщепляет эту метафору на два коррелирующих образа: «Он возчик, и он же конь». Самая его слава, согласно Цветаевой, — тоже «ломовая» (Вздохнул, поплевал в ладонь: / — Держись, ломовая слава!)⁷. В последней строфе этого поэтического текста добавлен еще один важный «лошадиный» акцент: «ломовой архангел» передвигается по реке времени, гребя «оглоблей» (она же — его крыло).

Третий пример мы позаимствовали из мемуаров молодого сценариста Сергея Ермолинского. Вспоминая пикировку Маяковского с Булгаковым за партией в бильярд, он фиксирует характерную портретную деталь: в ответ на колкую реплику своего всегдашнего соперника, «Маяковский выкатил лошадиный глаз и, зажав папиросу в углу рта, мотнул головой: — Абсолютно согласен»⁸ (подчеркивание наше. — Н.К.).

Впрочем, современники, в силу своей неизбежной субъективности, вряд ли могут быть приняты в качестве самых надежных свидетелей, и их оценки обязательно должны тщательно верифицироваться данными авторских текстов. Однако стоит нам только начать составлять каталог всех репрезентативных появлений лошадей в произведениях Маяковского, как количество и качество этих эксплицитных и имплицитных лошадиных тропов (поэтических «отпечатков копыт») начинает буквально зашкали-

вать. Их функции варьируются от центральных ролей в сюжете, как, например, в «Последней петербургской сказке» (1916) или в «Два не совсем типичных случая» (1921), не говоря уже о «Хорошем отношении к лошадям» (1918) или «Стихах о разнице вкусов» (1929), — до скрытых, глубоко впечатанных эпизодов лошадиного присутствия: то в имени эпизодического персонажа («товарищ Копытко» в сценарии 1928 года⁹), то в образе лошадиной головы на барельефе в кульминационном эпизоде поэмы «Человек» (1917) или в сравнении сатиры — «оружия любимейшего рода» — с кавалерией в итоговой поэме «Во весь голос». Безграничный объем этого текстуального материала буквально взывает к своему осмыслению, однако в рамках этой публикации мы сфокусируемся только на одной, самой знаменитой из лошадей Маяковского.

Центральный эпизод «Хорошего отношения к лошадям» был почти наверняка списан Маяковским с натуры. Однако несмотря на банальность этой уличной сцены для периода «военного коммунизма» с голодом среди людей и массовым падежом тягловых животных в больших городах¹⁰, текст Маяковского последовательно переводит это заурядное происшествие в сюрреалистический, почти мистический план. По нашему убеждению, это происходит в значительной степени по причине плотного замеса смыслов и коннотаций, которые пересекаются и интегрируются в образе падшей и мистически воскресающей лошади.

По статистике М. Эпштейна, подвергнувшего анализу 3700 тестов ста тридцати русских поэтов XIX — XX вв., безусловное первенство (127 случаев) в ряду анималистических образов русской поэзии принадлежит лошади/коню/кобыле¹¹. Главная причина такого явного предпочтения, по мнению исследователя, кроется в способности этого образа выразить положение человека в иерархии мироздания. «Главное, — суммирует свои наблюдения М. Эпштейн, — не те природные стихии, которые олицетворяет конь, а возможность господствовать над ними лирическому герою посредством коня. Антропоцентрическая установка здесь сказывается очень ясно: конь — воплощение стремительных, необузданных сил природы, но в их полной покорности человеку». В своих выводах данный автор в принципе повторяет известную формулу культуры, выведенную З. Фрейдом и представленную им в метафорической фигуре всадника, в которой лошадь символизирует иррациональные («животные») начала человека, в то время как наездник-разум ими управляет.

Знаменательно также, что в ряде индо-европейских мифов лошадь теснейшим образом связана с концептом Мирового Древа — «Arbor Mundi», колоссального дерева, пронизывающего своей кроной, стволом и корнями три космические сферы — рай, землю и преисподнюю. К примеру, в скандинавской космологии само название Мирового Древа — Иггдрассиль — буквально означает «скакун Игга», то есть «конь Одина». Это наименование акцентирует трансцендентную функцию как Древа, так и коня — они являются средством, с помощью которого шаман-Один путешествует между мирами¹². Весьма близкие к вышеописанным мотивы можно также обнаружить в изображении Мирового Древа в декоративном искусстве скифов, от которых — через братьев Бурлюков и скифское поселение Гиляя, давшее название первой футуристической группе, — уже рукой подать до самого Маяковского.

Можно проследить очень близкие переплетения значений и в традиционной русской культуре, скажем, в семантике такой архаичной архи-

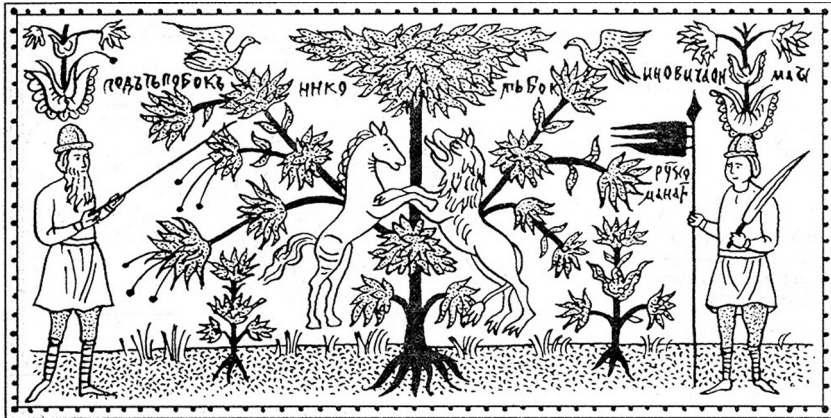


РИС. 4. Мировое Древо и Конь на росписи крышки сундука (Северная Двина, XVII век). // Семенова М. «Мы — славяне!» — СПб., 1998. — С. 21.

тектурной детали, как конёк крестьянской избы. Постоянный оппонент Маяковского — Сергей Есенин — в своем имажинистском трактате «Ключи Марии» предложил свое толкование конька как своеобразного «двигателя», с помощью которого «избяной обоз» крестьянских поколений странствует из прошлого в будущее. «Конь, — писал Есенин, — <...> есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, уподобляя свою хату под ним колеснице. <...> Это чистая черта скифии с мистерией вечного кочевья. «Я еду к тебе, в твои лона и пастбища», — говорит наш мужик, запрокидывая голову конька в небо»¹³.

В этом контексте строчки революционного «Левого марша» Маяковского, где время/история знаменательно предстают в лошадиных очертаниях, выглядят вполне ожидаемо:

...Довольно жить законом,
данным Адамом и Евой.
Клячу истории загоним.
Левой!
Левой!
Левой!

Эта «кляча истории» будет впоследствии успешно «загнана» в сюжете «Хорошего отношения к лошадям», написанного в том же, 1918 году... Однако прежде чем мы обратимся к детальному анализу его сюжета



РИС. 5. Давид Бурлюк. Лошадь-молния. 1907.

и мотивной структуры, необходимо напомнить себе еще об одной фундаментальной символической функции лошади в русской культуре. Впервые она была описана в работах В.Я. Проппа, который атрибутировал лошади роль волшебного помощника, доставляющего протагониста волшебной сказки в иной мир, — верхом на себе, а иногда пропуская через свое ухо. Применяя к данному случаю терминологию Клода Леви-Стросса, можно сказать, что лошадь в фольклоре выступает как медиатор. Структура сюжета в «Хорошем отношении к лошадям» обнаруживает при применении этих категорий свой глубинный архетипический подтекст.

В работах Бенгта Янгфельда и Кэтрин Лахти уже отмечалась переключка между описанным Маяковским эпизодом и классической сценой из «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского. В то же время эта сцена, в которой поэтическое альтер-эго поэта сначала встречает магическое животное, затем само проживает трансформацию в животное и после воскресает в новом статусе, — может быть интерпретирована как типичное воспроизведение акта инициации. Имеется в этом тексте одна замечательная деталь, ярко маркирующая магическую границу между профанной и сакральной реальностью — границу, магическим стражем которой оказывается именно лошадь. Когда лирический герой приближается к упавшему животному, фокус его поэтического «киноглаза» фиксирует диспропорционально огромные «глаза лошадиные», заслоняющие собой (или вбирающие в себя?) все остальное пространство: «Подошел / и вижу / глаза лошадиные. / Улица опрокинулась, / течет по-своему...». Но ведь «кинишный» мир¹⁴ русской волшебной сказки (или «вторичная реальность» в терминах Д.Р.Р. Толкиена) есть не что иное, как перевернутая «первичная реальность»! И лирический герой Маяковского входит в этот иномир через акт погружения в темную и предположительно текущую¹⁵ «общую звериную тоску», и сам через этот акт становится животным/зверем.

На данном этапе анализа трудно удержаться от привлечения к нему еще одного персонажа русского фольклора, а именно, Бабы Яги и ее «посетителей», преимущественно мужского пола. Старая и уродливая ведьма (характерно, что и лошадь в стихотворении принадлежит к женскому полу, а в финале открыто именуется — «старая»!), Баба Яга является привратником иного, сакрального мира и этимологически тесно ассоциируется с лошадьми. Исследователи мифологии не раз высказывали предположения, что изначально она была лошадиной богиней с некоторыми чертами Деметры¹⁶. У нее есть свой табун кобылиц, и зачастую она изображается окруженной лошадьми с обеих сторон.

Герой Маяковского, таким образом, оказывается в положении Ивана-царевича/Ивана-дурака, взыскающего изначально отсутствующей у него некой фундаментальной ценности («недостачи» — в терминологии Проппа), которая в контексте времени и творчества этого поэта, вероятно, может быть истолкована как утопическая гармония между любовью и свободой. Уместно также напомнить в этой связи, что Баба Яга является и мощным матриархатным образом, наделенным качествами фертильности и витальности. В финале «Хорошего отношения...» мы видим, как старая полуживая лошадь превращается в «рыжего жеребенка». Это преображение можно интерпретировать как логичный результат акта любви, продемонстрированного сочувствующим и жертвенным лирическим героем¹⁷.

Таким образом, лошадь предстает в тексте Маяковского в качестве

мифического привратника иномира, волшебным помощником в деле преобразования и итоговой эпифании. Герой же, в свою очередь, не только демонстрирует миру сострадание падшему животному, но и предпринимает мистический квест в поисках утраченного смысла жизни, пересекает границы миров и в финале обретает объект своей фундаментальной «недо-стачи»: «И стоило жить, / И работать / стоило».

Суммируем сказанное: образ лошади в данном тексте Маяковского имеет амбивалентную семантику. Он является трансцендентным символом, который впоследствии неоднократно будет актуализироваться в текстах поэта в транзитные, переходные периоды его творчества. Другими словами, лошадь у Маяковского — одновременно и явный маркер границы, и мощное средство преодоления всех границ, снимающее, таким образом, все трагические дихотомии русской жизни и истории.

Можно было бы проиллюстрировать это суждение множеством текстуальных примеров из Маяковского, однако для верификации своего последнего обобщения приведем два примера из двух других авторов, которые в своем творчестве прорабатывали (и продолжают прорабатывать) те же вечные культурные дилеммы. Первым из них является современник Маяковского — И. Бабель; его знаменитая «Конармия»¹⁸, первые рассказы которой публиковались в журнале «ЛЕФ», открывается описанием апокалиптического пейзажа, где граница миров проводится автором по тихой изгибающейся реке Вольны и маркирована «запахом вчерашней крови и убитых лошадей». В одной из новелл «Конармии» — «Истории одной лошади» — два персонажа, представляющие два диаметральных социально-культурных полюса национальной жизни, Лютов и Хлебников, объединяются автором в финальной сцене через общее понимание счастья и рая. «Мы оба смотрели на мир, как на луг в мае, как на луг, по которому ходят женщины и кони», — говорит Бабель устами своего героя-рассказчика, и конь, таким образом, снова обнаруживает свой потенциал интегрального образа русской истории и культуры.

Не так давно тот же концепт почти дословно был воспроизведен харизматичным российским рок-поэтом, Юрием Шевчуком. В своем интервью радиостанции «Эхо Москвы» от 1 сентября 2009 г., противопоставляя официальную утопию, символически представленную в пресловутом проекте башни Газпрома в Санкт-Петербурге, — утопии народной, идущей от матери — сырой земли, Шевчук так ее обрисовал: «Это же уникальная русская национальная идея. Рай на земле. Мужики и бабы под одним одеялом, а вдалеке кони пасутся. И все смотрят в звездное небо. Как Гагарин летит»¹⁹.

Русская утопия, как мы видим, невообразима без образа лошади, и всякий автор-утопист (каковым, без сомнения, являлся Маяковский) непременно обязан быть «немножко лошадью».

И если читателя еще не убедили все вышеприведенные аргументы в пользу того, что Маяковский не шутил, солидаризуясь со своей лошадью до полного с ней слияния, то неисповедимая реальность преподносит нам свой последний и решительный аргумент. Как случайно удалось установить автору этой статьи, Маяковский, оказывается, на самом деле — лошадь: имя «Маяковский» сегодня носит великолепный иссиня-вороной жеребец, победитель множества скачек в г. Саратога, штат Нью-Йорк. Он является знаменитым на всем востоке США производителем, «зарабатывающим» своему владельцу по три тысячи долларов за каждого рожден-

ного от него жеребенка. На сегодня он является счастливым отцом множества резвых отпрысков, среди которых: Кутаис, Мать-Россия, Путин (sic!), Ода революции, Владимира и др., — каждый из которых стал чемпионом в своем виде конных состязаний. Почему-то нам думается, что из всего разнообразия своих реинкарнаций, которые Маяковский не раз рисовал в своем поэтическом воображении (советский завод, мост, корабль, римский акведук), — *этой* он должен был бы особенно гордиться...



MAYAKOVSKY

Matty G—Joy to Raise, by Raise a Man

New York's #2 Sire by Yearling Average

- As a two-year-old, he broke a 55-year-old Saratoga record
- As a three-year-old, he won the Gotham S-G3 in his debut
- As a four-year-old, he led start to finish at a mile at Santa Anita
- In 2006, his yearlings averaged \$38,550 – 12.85X the fee
- In 2007, his first two-year-olds head to the races

2007 Fee: \$3,000
Live Foal, Set When Fled
Stalls and Nurseries

Mill Creek Farm
1019 County Road 70, Stillwater, NY 12170
Anne Morgan or Tim Lutzke, (518) 584-9577 / F (518) 584-3031
E-Mail: anne@millcreeksaratoga.com
Web Site: www.MillCreekSaratoga.com

Owned by:
Mayakovsky Stud Group LLC
Nominated to:
Saratoga's Gold
New York Stallion Stakes

РИС. 6. Портрет Маяковского — скакуна на сайте достижений американского коневодства «Prime-Equine»: <http://www.prime-equine.com>.

¹ Крученых А. Маяковский и зверь // Крученых А. Наш выход: К истории русского футуризма. — М: Литературно-художественное агентство "Лира". Издательство "РА". — 1996. — С. 107.

² Katherine Lahti. Animal Mayakovsky // Other Animals: Beyond the human in Russian culture and history. / Ed. by Jane Costlow and Amy Nelson. — Pittsburg: Pittsburg University Press, 2010. — Pp. 138 — 163.

³ Брик Л.Ю. Пристрастные рассказы. — Н. Новгород, 2003. — С. 191.

⁴ Мы отдаем себе отчет о том, что данный нарратив представляет собой весьма позднюю и заведомо тенденциозную автореконструкцию поэтом своей биографии.

⁵ См.: Современницы о Маяковским / Составление, вступительная статья, комментарий В. В. Катаняна. — М.: «Дружба народов», 1993.

⁶ Ходасевич В.Ф. Декорированная лошадь // Ходасевич В.Ф. О стихах и поэтах. 1927. Режим доступа: http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0052.shtml.

⁷ Любопытно, что подобного же кентавра она усмотрит и в Пастернаке: «Внешнее осуществление Пастернака прекрасно: что-то в лице зараз и от араба и от его коня: настороженность, вслушивание, — и вот-вот... Полнейшая готовность к бегу. — Громадная, тоже конская, дикая и робкая роскось глаз. (Не глаз, а око)». — Цветаева М. Световой ливень // Цветаева М.И. Избранные сочинения в 2-х томах. - Т.2. Автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе. — М.: «Литература»; СПб: «Кристалл», 1999.

⁸ Цит. по: Михаил Булгаков, Владимир Маяковский: Диалог стариков / Сост., вступ. ст., коммент.: Е.А. Яблоков. — М.: Высшая школа, 1994. — С. 485.

⁹ Еще один вариант заглавия этого киносценария — «Долой жир!».

¹⁰ См., к примеру, экспрессивное художественное свидетельство Анатолия Мариенгофа об этом времени: «...В те дни человек оказался крепче лошади. Лошади падали на улицах, дохли и усеивали своими мертвыми тушами мостовые. <...> Число лошадиных трупов, сосчитанных ошалевшим глазом, раза в три превышало число кварталов от нашего Богословского до Красных ворот. Против почтамта лежали две раздувшиеся туши. Черная туша без хвоста и белая с оскаленными зубами. <...> Все это я рассказал для того, чтобы вы внимательнее перечли есенинские "Кобыльи корабли"-- замечательную поэму о "рваных животах кобыл с черными парусами воронов; о солнце, стынущем, как лужа, которую напрудил мерин; о скачущей по полям стуже и о собаках, сосущих голодным ртом край зари». // Мариенгоф А. Б. Роман без вранья. Циники. Мой век. Моя молодость, мои друзья и подруги Л., 1991. — С. 32- 33.

¹¹ Значительно уступают им собака (37), змея (32), волк (28) и кошка (28). См.: Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. — М., 1990. — С. 284, 294 — 295.

¹² В европейском фольклоре этот сюжет также представлен в многочисленных сюжетах странствия протагониста между мирами по дереву (например, в сказке «Джек и бобовый стебель»). Рождественское дерево, по сути, также является одной из позднейших репрезентаций того же самого концепта.

¹³ Есенин С.А. Ключи Марии. // Есенин С. А. Полное собрание сочинений: В 7 т. — М.: Наука; Голос, 1995—2002. — Т. 5. — С. 191.

¹⁴ Позволим себе употребить здесь термин Д.С. Лихачева из его работы «Смех как мировоззрение».

¹⁵ О ней сказано: «...плеча вылилась из меня».

¹⁶ В.Я.Пропп высказывает предположение, что что образ Яги восходит к темному предку по женской линии, что во многом проясняет эту связь. (См.: Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — С. 170).

¹⁷ Мы категорически не согласны с прочтением сюжета этого стихотворения у А. Жолковского, который усмотрел в истории воскрешения-преображения лошади аналог «властного поднятия России на дыбы а la "Медный всадник" и ее последующего соблазнения-изнасилования" (Жолковский А.К., Ямпольский М.Б. Бабель/Babel. — М.: Carte Blanche, 1994). Режим доступа: <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/book/babel/index.htm>.

¹⁸ Крайне знаменательно уже само название этого ключевого текста эпохи!

¹⁹ URL: <http://echo.msk.ru/programs/personalno/616611-echo/>.

Ю. С. Морева

Мотив превращения в животных
в сборнике «Простое как мычание»
В. Маяковского

82

О любви Маяковского к животным известно хорошо. Известно это даже тем, кто не читал воспоминаний о поэте, его переписки, не видел фотографий, на которых Маяковский позирует с животными. Откуда же это всеобщее знание? Очевидно, что это связано с тем вниманием, которое поэт уделяет животным в творчестве. Действительно, в стихотворениях Маяковского образы животных встречаются очень часто, как в виде метафор, так и в прямом значении.

Если обратиться к переписке Маяковского и Лили Брик, то окажется, что животные часто фигурировали и в письмах. Здесь не оставались без внимания ни одна встреченная на улице кошка или собака, ни один поход в цирк или зоопарк: «В Харькове заходил к Карелиным жизнь сверхъестественной тусклости но за то у них серая кошка подает лапку. Я глажу всех встреченных собак и кошек» (январь 1924) или «Кисов гладю всех» (5 декабря 1921). Но особенно интересной кажется деталь своего рода игры, которая происходила между Маяковским и Брик и которая нашла отражение в переписке: каждый из участников отождествлял себя с животным, Маяковский — с собакой, а Брик — с кошкой. Практически каждое письмо Маяковский сопровождал рисунком щенка, а у Брик была специальная печать с кошкой для подписи в письме. Брик, обращаясь к Маяковскому, использует наравне как его имя и производные от него, так и словечки «Щен», «Щеник», «Щенок» и другие. Сам Маяковский, поддерживая игру, пишет: «...Если дела мои нервы и здоровье будут идти так же то твой щененок свалится под забором животом вверх и слабо подрыгав ножками отдаст богу свою незлобивую душу» (апрель 1918) или «Целую тебя если ты не боишься быть растерзанной бешеным собаком».

Но «превращение» в собаку — не только мотив переписки Маяковского и Брик. Это и мотив, который неоднократно появляется в творчестве поэта. Обратимся к сборнику «Простое, как мычание» 1916 года: в первом же стихотворении, предваряющем сборник, — «Ко всей книге» — встречаем упомянутый мотив. В стихотворении «Ко всей книге» встречается образ собаки: «Собакой забьюсь под нары казарм! // Буду // бешеный // вгрызаться в ножища, // пахнувшие потом и базаром», который в дальнейшем находит развитие в стихотворении «Вот так я сделался собакой» («Толпа навалилась, // огромная, // злая, // Я стал на четвереньки // и зала-ял: // Гав! Гав! Гав!») и поэме «Облако в штанах» («Сердце возьму, слеза-

ми окапав, // Нести, // Как собака, // Которая в конуру // Несет // Перееханную поездом лапу»).

Однако оказывается, что не только в собаку превращается — в прямом или переносном смысле — герой. Второй образ животного, в которого «превращаются» — бык/вол. В стихотворении «Ко всей книге» читаем: «Белым быком возрос над землей: // Муууу! // В ярмо замучена шеязва...». С этим образом соотносятся не только слова из «Облака в штанах»: «Не бойся, // что у меня на шее воловьей...», но и само заглавие сборника. Стоит отметить, что образ быка встречается у Маяковского за пределами сборника. В стихотворении «Лиличка! (Вместо письма)» также есть ряд уподоблений героя животному, и одно из них — бык: «Если быка трудом уморят — // Он уйдет, // Разляжется в холодных водах...».

Следующий образ из этой группы — образ затравленного зверя. «Лосем обернусь, — // в провода // впутая голову ветвистую // с налитыми кровью глазами. // Да! // Затравленным зверем над миром выстою», — читаем в первом стихотворении сборника, а далее, в стихотворении «От усталости» находим следующие строки: «Нас — двое // Ораненных загнанных ланями, // Вздыбилось ржанье оседланных смертью коней».

Обратим внимание на то, что во всех указанных случаях мотив превращения в животное встречался минимум дважды, один раз из которых — в стихотворении «Ко всей книге». Композиционно это стихотворение открывает сборник и стоит вне разделов. Нужно отметить, что подобная логика прослеживается и на уровне других мотивов и разного рода отсылок (например, обращение к небесным телам или сходное синтаксическое построение финальных предложений). Таким образом, этот прием работает на формирование особого читательского восприятия и, следовательно, на создание контекста — словом, становится фактором циклизации в сборнике.

Уподобление животному или превращение в него у Маяковского — отдельная тема, по-видимому, имеющая для его художественной системы огромное значение. Заглавие же стихотворения «Ко всей книге» в дальнейшем было изменено на «Ко всему», что заставляет рассматривать его не только как предисловие к сборнику стихов, но и проецировать этот текст на творчество поэта в целом.

Все цитаты приводятся по следующим изданиям: Янгфельд Б. Любовь — это сердце всего. В.В. Маяковский и Л.Ю.Брик: переписка 1915-1930 / Б.Янгфельдт. — М.: Книга, 1991. — 286 с. Маяковский В. Простое как мычание. — Петроград.: Парус, 1916.

АНИМАЛИЗМ

в романе Д.Л. Мордовцева «Великий раскол»

84

Роман Д.Л. Мордовцева (1830-1905) «Великий раскол» был создан осенью 1879 года и впервые увидел свет во вновь образованном журнале «Русская мысль».¹ К моменту написания Мордовцев уже практически полностью переключился от исторических исследований к исторической прозе, став одним из самых значительных «историков-беллетристов» своего времени.² Признавая его недожинные исторические познания, смелость взглядов и оригинальность манеры изложения, современники зачастую не видели в его произведениях никаких особенных художественных достоинств.³ «Он [Мордовцев] очень скверно пишет, – иронично заметил Н.С. Лесков (1831-1895) в письме к А.Н. Пешковой-Толиверовой (1842-1918), – манерно и с хохлокривляниями».⁴

Тем не менее, в ходе исследования романа «Великий раскол» и связанного с этим изучения публицистики, эпистолярного наследия писателя, оставшихся в черновиках набросках статей и автобиографических материалов, нами был выявлен ряд определенных черт, характеризующих самобытность художественного стиля Мордовцева.⁵ К числу его основных составляющих, таких как именованье, разнообразие персонажей, игровая стилизация, внимание к художественной детали, масштабность использования образов мировой культуры, относится и использование писателем зооморфной образности. При этом следует отметить, что эта яркая особенность литературного стиля писателя формировалась не как усвоенные системы дидактических метафор, а из личного опыта общения с животными.

Деревенский мальчишка, рано потерявший родителей, Даниил Мордовцев родился и вырос в Даниловке – одном из населенных пунктов Войска Донского.⁶ Окружающая его природа, малороссийский фольклор, казачьи песни и предания с раннего детства сделали ему близким язык традиционной культуры. А домашние животные, судя по фактам биографии, стали спутниками на всю долгую жизнь популярного литератора.

Первое художественное произведение было создано Мордовцевым примерно в возрасте 6-8 лет и носило незатейливое название «Трагический случай из жизни, как меня покусала собака – Рудько».⁷ Произведение было написано по-украински, славянскими буквами. Домашняя кошка семьи Мордовцевых стала одной из главных героинь «Художественных альбомов Веры Мордовцевой»^{8,9}, которые писатель создавал для своей дочери, Веры Даниловны. Стоит отметить и разнообразие персонажей этих альбомов – Коза-Дереза, блохи, пеленки, пароход, папин платок и т.д. Весь

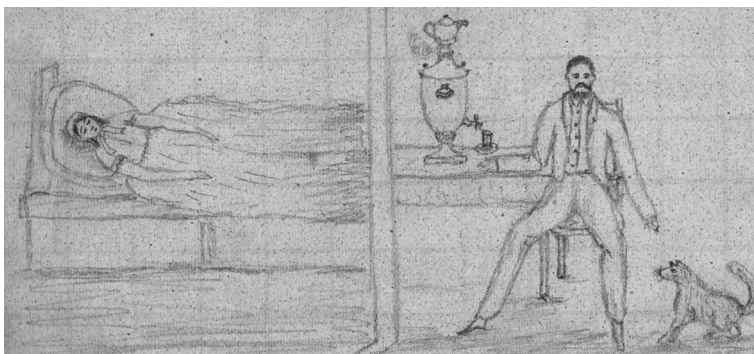


Рис. 1. Рисунок «Современная барышня» (лист 3) из Мордовцев Д.Л. Художественный альбом или черты из жизни Веры Мордовцевой и других лиц, достойных внимания, составленный художником Д. Мордовцевым. Выпуск III. // РГА/ЛИ. Ф. 320. Оп. 1. Е.х. 6. 24 л.

мир под пером остроумного литератора раскрывался множеством действующих лиц, что позволяло создавать не только волшебные, но и поучительные картины. В сюжете «Современная барышня»¹⁰ Кошка выступает в роли резонера (См. рис. 1), высказывая горестные сожаления о нравах «современных барышень», одна из которых – Вера – несмотря на обещание, проспала и не приготовила отцу утренний чай. В другой сценке, связанной с домашним экзаменом по истории (См. рис. 2), Кошка уже примеряет на себя обязанности репетитора, готовившего «юного магистра» к аттестации.¹¹

В художественных произведениях Мордовцева на темы русской истории образы животных, как правило, выстраиваются в стройную систему, позволявшую писателю не только искусно использовать зооморфные тропы, но и наполнять фигуры персонажей особым смыслом, своими оттенками восходящим как к христианской традиции, так и к поэтике славянского фольклора. В романе «Лжедмитрий» (1879) образу главного героя – некоего молодого человека, объявившего себя «царевичем Димитрием», в различные моменты повествования сопутствуют образы нескольких животных: в момент знакомства с героем произведения автор рисует его с помощью льва: «смуглое, некрасивое, кругловатое лицо, избличающее

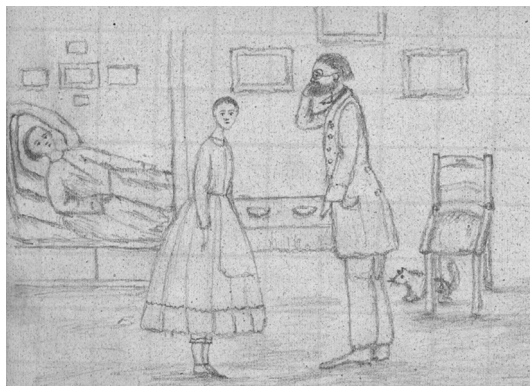


Рис. 2. Рисунок «Экзамен на доктора исторических наук» (лист 4) оттуда же.

необычайную, львиную мощь в скулах»¹², «это молодой лев, выступающий из клетки, не размявшийся, не выправивший стальных мускулов»¹³, «он сам робеет, но дико, по-львиному».¹⁴ Затем польские панны называют его «московским медведем»¹⁵, хотя на охоте царевичу уже самому придется сойтись в рукопашной схватке с этим зверем и победить его¹⁶, что было воспринято окружающими как знак свыше: «Страшный Борис у ног вашего высочества <...> – Это знамение»¹⁷. А сам исторический антагонист Димитрия (?-1606) – Борис Годунов (1552-1605), устами народных рассказчиков изображается с помощью «волчьих» эпитетов: «А семью его [Федора Никитича Романова], аки волк овечек, распудил Борис»¹⁸, «чуёт волк, что по шкуру его скоро придут, он и лютует... Царевича ищет».¹⁹

Интересно проследить развитие зооморфных тропов и образов, сопровождающих главного героя романа. В момент славы он изображается на высоком белом коне, в собольей ферезее и шапке с белым пером.²⁰ Когда же время его правления подходит к концу, образ царевича сближается с образом собаки. В момент кремлевского бунта Димитрий пытается бежать: «Он прыгнул на леса, как собака прыгает из окна, прыгнул, споткнулся на лесах и полетел на землю».²¹ А после смерти над его телом тоскует бедный пес: «Никого не нашлось, кроме собаки, кто бы его оплакал... И она плачет... Это его собака, она, голодная деревенская собака, как-то пристала к нему на охоте, под Москву, и с тех пор не оставляла его».²² Собака в христианской культуре – животное нечистое, символизирующее дьявольские силы. Двойственность и противоречивость своего главного героя Мордовцев изображает и с помощью присущей средневековой символике амбивалентности, когда один и тот же образ мог быть сопоставлен с понятиями прямо противоположными: «Вся Россия на волоске, на волоске несколько столетий, целая будущая история страны, на одном тонком волоске: уцелеет или не уцелеет этот неразгаданный «змий», задумавший так много, или вместо него над русскою землей очутится властителем амфибия, враг телятины?».²³ Змий в данном контексте – образ мудрого правителя, задумавшего преобразование, но одновременно показывается и опасность подмены, когда в силу личных амбиций власти целая страна вынуждена сворачивать со своего исторического пути. Все это позволяет нам говорить о зооморфной образности как о важнейшем элементе литературного стиля Мордовцева.

Наиболее ярко и последовательно эта особенность нашла свое воплощение, на наш взгляд, в романе «Великий раскол». Всего в произведении упомянуто несколько десятков различных наименований зверей, птиц, рыб, насекомых и пресмыкающихся.

В романе присутствует 25 наименований млекопитающих: *Баран* (8 упоминаний); *Вепрь*; *Волк*, *волчий*, *волчица*, *волци* (49); *Волы*, *воловы* [глаза], *воловья* [шея] (9); *Жеребец*, *жеребенок* (9); *Заяц*, *зайчик* (5); *Зубр* (2); *Кабан* (3); *Коза*, *козел*, *козлийный*, *козлице* (12); *Конь*, *кони*, *конек* (8); *Корова* (11); *Кот*, *кошка* (7); *Крыса*, *крысы*, *крысиный* (6); *Лев*, *львиный* (4); *Лисицы* (1); *Лошадь* (31); *Лоси* (1); *Медведь*, *Медвежатина*, (12); *Мышь*, *мышинный* (22); *Овца*, *овцы*, *овечки* (11); *Олень* (2); *Пардус* (1); *Пес*, *песик*, *псовый*, *псица* (18); *Собака* (13), *Соболья* [шуба].

16 наименований реальных и мифологических птиц: *Воробей* (14); *Ворон*, *ворона* (20); *Голубь*, *голубица* (18); *Горлинки*; *Гусь*, *гусиный* (6); *Иволга*, *иволги* (4); *Курица*, *куры*, *кураята*, *курочка* (29); *Ласточка* (18); *Лебедь* (26); *Сокол*, *соколик*, *соколиный* (9); *Соловей*, *соловушка* (8); *Соро-*

ка, сорочий (10); Стрижи (2); Феникс; Цапля (3); Ястреб.

9 наименований рыб: Белуга, белужина (3); Голяшка (1); Лец, лецик (3); Окунь (4); Осетр, осетрина (7); Плотица (1); Сазан (2); Щука, щучка (7); Язь (1).

7 наименований насекомых: Комар (1); Муха, мухи, мушки (19); Паук, паучок, паутина (12); Пчелы (3); Саранча (1); Сверчки (1); Таракан (4).

2 наименования пресмыкающихся: Змея, змей, змейка (5); Лягушка (1).

В произведении встречается также ряд зооморфных глаголов: Жужжать, Пискнула, Проревел, Выл, взвыл, Рыкнул, Рычал. Широко представлена и лексика, образованная от зооморфных понятий: Гнездо, гнездышко (14); Грива (3); Зверь, звериный (28); Икра (2); Клюв; Когти (1); Копыта (3); Крылья, крылышки, большекрылый, сизокрылый (21); Перо, перья (11); Пух (6); Птица, птичий (57); Рог, рогатый (11); Рыба (9); Рыло (2); Рысьи [глаза] (4); Скот, скотинка (2); Телята (2); Орлиный [нос] (1); Шкура (3); Щенок, щенята (4); Хвост (21); Хомут (6); Медвежатник.

Частично «звериная» лексика попала в произведение из используемого в романе текста «Жития протопопа Аввакума, им самим написанного», который Мордовцев использовал в качестве одного из источников своего романа. В частности, в главе «Аввакум в царичьных палатах» в рассказе протопопа о своем пребывании в Сибири женщинам из ближнего круга царицы Марии Ильиничны²⁴ (Морозовой, Урусовой, Софье)²⁵, писатель достаточно подробно воспроизвел соответствующий отрывок из произведения самого Аввакума (1620/1621-1682). В нем же и встречается достаточно большое количество животных – «А в горах тех змии великие живут. ... И чего-то там нет! А все не так, как у нас на Руси: там и гуси, и утицы – перье красное, и вороны серые и галки черные; там и орлы невиданные, и соколы дивные, и кречеты, и курята индейские, и бабы, и лебеди, и иные дикие, многое множество, птицы разные. А зверей-то там – и числа, и имени им нету: козы дикие, и олени с оленцами малыми бегают, и зубры велие, и лоси, и кабаны – клыком зубра прошибают, и волки, и бараны дикие воочию бродят, а взять нельзя».²⁶ (Для сравнения из текста «Жития...»: «Горы высокие, дебри непроходимый, утес каменной, яко стена стоит, и поглядеть — заломя голову! В горах тех обретаются змеи великие; в них же витают гуси и утицы — перье красное, вороны черные, а галки серые; в тех же горах орлы, и соколы, и кречаты, и курята индейские, и бабы, и лебеди, и иные дикие — многое множество, птицы разные. На тех же горах гуляют звери многие дикие: козы и олени, изубри и лоси, и кабаны, волки, бараны дикие — во очию нашу, а взять нельзя!»²⁷).

Художественно переработал Мордовцев и реалистические подробности из «Жития» Аввакума, связанные с соприкосновением древнерусского писателя с животными в заточении: «Никто ко мне не приходил, токмо мыши, и тараканы, и сверчки кричат, и блох довольно», – делился своим одиночеством Аввакум о пребывании в тюрьме.²⁸ «Вот и теперь он пищет, согнувшись в три погибели, а на оконце чирякает воробей, мышонок шуршит соломой, утаскивая к себе сухарик, Аввакумом же для него припасенный, ворона по-прежнему каркает на кресте», – так описал Мордовцев одиночество протопопа в Пустозерске, при этом каждое из живых существ представлены в качестве определенного символа.²⁹ Мышонок – это символ сострадания Аввакума и его помощи в укреплении веры в духовных детях, воробей – символ Божьего мира, его красоты, неисповеди-

мости Его путей, а ворона – предзнаменование жертвенного окончания жизненных трудов самого Аввакума. Собственная творческая ориентация на использование зооморфной образности позволила Мордовцеву органично воспринять отличающиеся динамикой и конкретикой анимализмы протопопа Аввакума.³⁰

В целом, образы животных в произведении имеют определенную структуру, в которой можно выделить несколько важных лексических, событийных и тематических пластов.

Лексически зооморфные образы оформлены в группу тропов, как правило, метафор и сравнений, устойчивых выражений и поговорок. «Волки идут, боярыня», – так называет дворовый человек семейства Морозовых приближающихся «следователей» по делам раскола (с. 386); «Молчи, собака», – обращается перед казнью к одному из своих мучителей Степан Разин (с. 377); «Юродивый, словно кошка, вскочил в окно» (с. 383). В этих эпитетах проступает моральная сторона содержания образа. Волк – олицетворение вероломного врага, собака – обращение само по себе презрительное, а юродивый же ни за что не может скакать как собака, потому что собака – животное нечистое.

«Кое-где виднеются в тени зелени бояре, стольники и другая дворская саранча» (с. 490); «Мокрый, как мышшь» (с. 494); «брызгал и фыркал, как купаемый конохом жеребец» (с. 497) – так описывает Мордовцев скопление народу в царском саду и купание приближенных Алексеем Михайловичем.

«С родимой-то сторонки и собачка, чу, родная сестрица» (с. 480) – присловье; «"Что случилось? Зачем стали?" – слышалось из прочих саний. – "Заяц передорожил» (с. 213) – примета; «Васенька-Соколик» (с. 524) устойчивый эпитет.

Иногда образы животных Мордовцев использует в традиционном для средневековой бестиарности сопоставительном ключе с миром людей: «Ишь, голуби подрались... и у них, что у людей же, вражда... о-ох!» (с. 431); «и голуби враждуют, а людям не занимать-стать вражды у голубей да у врабушков» (*там же*); «Тоже узнички, рыбка-то: в заточении сидят, как вот и я» (с. 432).

Событийно зооморфная образность используется в романе для создания ощущения параллельности, одновременности событий.

Ночь в Пустозерске: «Все спит и там... Не спит только Аввакум в своей земляной тюрьме: молится, кричит до бога, звеня цепями... А привыкшая тюремная *мышка* грызет свой сухарик» (с. 499).

В Ферапонтове ночь: «Никон не спит: стучит костылем по полу кельи, с *чертями* воюет» (черт употребляется в качестве зверька – живого существа) (с. 500).

Ночь в Москве: «Но и на Москве в эту тихую летнюю ночь не все спят. Ровно в полночь тихо заскрипела калитка на подворье Печерского монастыря, загремело железо, и из калитки вышла женщина, вся закутанная в черном и сопровождаемая вооруженными людьми. На ногах женщины звякали кандалы... – Ишь, лешие, *лошадь* выпустили! – соскочил со скамейки заспавшийся сторож подворья, которому со сна по звяканью кандалов померещилось, что это ушла с подворья стреноженная цепью лошадь. Он бросился за мнимую лошадью и в изумлении развел руками: то была не лошадь, а закутанная черною фатою женщина с кандалами на ногах» (с. 500).

Кроме эффекта параллельности, образы животных способствуют и раскрытию идейности, вкладываемой автором в каждого из своих персонажей. Кротость и смирение протопопа Аввакума, безумие и вероломство патриарха Никона, упорство и стойкость боярыни Морозовой – все это передается с помощью определенных сопутствующих животных, символика которых восходит к средневековой культурной традиции.

В этой связи важную роль в романе играет противопоставление животных образов, связанных с Аввакумом и Никоном, а так же близость животных, сопутствующих главным героиням – боярыне Морозовой и царевне Софье Алексеевне. Несколько раз автор упоминает то, как Аввакум в тюрьме подкармливает мышку. Сам образ мыши в данном контексте достаточно сложен, поскольку обладает возможностью сразу нескольких одновременных прочтений. Мышь в славянской христианской книжности обозначает человека, нетвердого в вере.³¹ Это вполне соотносится с деятельностью самого протопопа, стремившегося ободрить, укрепить в вере своих духовных чад с помощью многочисленных посланий.³² Вместе с этим мышь, в славянской языческой символической, соотносится с природными силами, и этот контекст самостоятельно привносится самим Мордовцевым, чтобы показать необычайную духовную силу Аввакума, его родство с глубинными традициями русского народа. Имеет и образ мыши и еще один – моральный – аспект: даже будучи в заточении, в стесненных обстоятельствах, Аввакум и в тюрьме находит возможность помочь более слабому, нуждающемуся в его, аввакумовой, помощи, существу.

Не менее многослойно сопоставляются с патриархом Никоном – идейным оппонентом Аввакума – образы птиц и рыб. Как и в случае с мышью Аввакума, Мордовцев опирается на документально оформленное свидетельство, что позволяет говорить о том, что из исторического факта Мордовцев создает факт художественный, заставляет сами исторические события говорить «за себя», улавливая их символическое значение. Известно, что будучи в заключении в Кирилловом монастыре, Никон однажды стал преследовать птицу и попытался ее застрелить. «Что это? Бес во образе птицы! – удивился он и встретился. – Цапля не цапля, баба не баба – птица... сказать бы, журавль, так нет... Бес, видимое дело, бес, – изумленно бормотал он [Никон]» (с. 435). «Бесовское» наваждение, заставляющее опального патриарха в птице видеть нечистую силу, прямо указывает на вмешательство Никоном в период знаменитой реформы в дела «высшего» мира, на серьезные нарушения, которые произвел он своими новшествами указами об отмене двуперстия и т.п. Именно так, на наш взгляд, следует распознавать эти образы. Вместе с этим автор оставляет надежду, что истинно-евангельские ценности все-таки не были искажены настолько, чтобы остаться непоправимыми. Перед самой смертью Никон вспоминает своих любимых ласточек в Воскресенском монастыре, которых когда-то пощадил (с. 586), а в концовке романа сам автор снова упоминает ту самую ласточку: «Ласточкино гнездо, пощаженное Никоном, чернеет по-прежнему на переходах патриарших келий. В нем выводится уже семнадцатое поколение потомков той ласточки, которую кормил мухами Никон. Куда бы они ни улетали на зиму, а весной опять возвращались к старому гнезду, как бы вспоминая Никона» (с. 589). Никогда до Мордовцева о русском расколе не писалось с помощью таких высоких художественных символов, указывающих на трагизм произошедших в

XVII веке событий.

Рассмотренная нами зооморфная образность в романе «Великий раскол» прямо указывает на незаурядность художественного мышления его автора – Даниила Мордовцева, его стремление идти в литературе своим, зачастую уникальным, путем. Сравнение с другими произведениями позволяет сделать вывод не просто об отдельных нитях³⁴, связывающих романы Мордовцева, но о продуманности и стройности систем зооморфных образов, которые создавались им в исторических произведениях как часть сложно организованного художественного пространства. Своеобразие стиля литератора нуждается в дальнейшем изучении, что могло бы позволить получить более детальное представление об особенностях исторической романистики XIX века.

¹ *Мордовцев Д.Л.* Великий раскол // Русская мысль. 1880. №1-8.

² *Скабичевский А.М.* История новейшей русской литературы. 1848-1892. Изд. 3-е. СПб. 1897. С. 349-350.

³ *Михайловский Н. К.* Сочинения. Т. 6. СПб. 1897. Ст. 674.

⁴ *Лесков Н.С.* Собрание сочинений в 11 томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т. 11. С. 375.

⁵ *Устинов А.В.* О формировании литературного стиля Д.Л. Мордовцева // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2013. №4. С. 111-115.

⁶ *Мордовцев Д.Л.* Автобиография. Л 1. // ИРЛИ. Ф. 273. Оп. 2. № 18. Архив П.В. Быкова. Мордовцев, Даниил Лукич. Автобиография. Автограф. 3 л.

⁷ Там же.

⁸ *Мордовцев Д.Л.* Художественный альбом или черты из жизни Веры Мордовцевой и других лиц, достойных внимания и составленный Мордовцевым Даниилом Лукичем (псевдоним Папокосты). Выпуск II. Рисунки и текст – Д.Л. Мордовцева. // РГАЛИ. Ф. 320. Оп. 1. Е.х. 5. 21 л.

⁹ *Мордовцев Д.Л.* Художественный альбом или черты из жизни Веры Мордовцевой и других лиц, достойных внимания, составленный художником Д. Мордовцевым. Выпуск III. // РГАЛИ. Ф. 320. Оп. 1. Е.х. 6. 24 л.

¹⁰ Там же. Л. 3.

¹¹ Там же. Л. 4.

¹² *Мордовцев Д.Л.* Лжедмитрий. СПб. Изд.-во П.П. Сойкина, 1914. С. 31.

¹³ Там же. С. 32

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 39.

¹⁶ Там же. С. 46.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 18.

¹⁹ Там же. С. 19.

²⁰ Там же. С. 100-101.

²¹ Там же. С. 252.

²² Там же. С. 255.

²³ Там же. С. 257.

²⁴ *Мария Ильинична Милославская (1624-1669)* – русская царица. 1-я жена царя Алексея Михайловича (1629-1676), мать царевны Софьи Алексеевны.

²⁵ *Морозова (Соковнина), Феодосия Прокотьевна (1632-1675)* – боярыня, представительница активного сопротивления реформам патриарха Никона (1605-1681); *Урусова (Соковнина), Евдокия Прокофьевна (ок. 1635-1675)* – княгиня, сестра Морозовой, погибшая вместе с ней в Боровской тюрьме; *Софья Алексеевна Романова (1657-1704)* – царевна, дочь царя Алексея Михайловича и царицы Марии Ильиничны.

²⁶ *Мордовцев Д.Л.* За чьи грехи? Великий раскол. М.: Правда, 1990. С. 240-241.

²⁷ Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 27.

²⁸ Там же. С. 23.

²⁹ *Мордовцев Д.Л.* За чьи грехи? Великий раскол. С. 580. (Далее цитаты из романа «Великий раскол» приводятся по этому изданию и даются в скобках с указанием номера страницы)

³⁰ *Калугин В.В.* «Псы» и «зайцы» (Иван Грозный и протопоп Аввакум) // Старообрядчество в России (XVII-XVIII вв.). Сб. научных трудов. / Под ред. Е.М. Юхименко. М.: Археографический центр, 1994. С. 48.

³¹ *Белова О.В.* Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М.: Индрик, 1999. С. 182.

³² *Кожурин К.Я.* Протопоп Аввакум. Жизнь за веру. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 306.

³³ *Сорочан А.Ю.* Зверь апокалипсиса и другие замечательные животные: бестиарии в русской исторической прозе XIX века // Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве : сб. статей. М.: Интрада, 2012. С. 27.

Крысы и волки
в «Докторе Живаго»

Волки, крысы и мыши – существенные символические подробности великого произведения. И дело в данном случае не сводится к исторической стойкости этих бестиарных топосов. В одном из ключевых не только для идеологии, но и для поэтики романа рассуждении Николая Николаевича Веденяпина утверждается, что сама жизнь символична, что наиболее важное в Евангелии не столько изречения и правила, сколько то, что Христос говорит притчами из быта, проясняя истину светом повседневности (II, 10).

92

В романе Б.Л. Пастернака революция и гражданская война получают сугубо нравственное освещение, оказываясь периодом человеческого озверения: *Озверение воюющих к этому времени достигло предела (XI, 4); сделано в оплату за зверства [...] красного отряда (XII, 8); Человеческие законы цивилизации кончились. В силе были звериные. Человеку снились доисторические сны нещерного века (XIII, 2)*. Один из активнейших вершителей этого процесса находит оправдание собственной и окружающей бесчеловечности в том самом сакральном тексте, который для главного героя служит образцом поэзии – в Откровении Иоанна. В ходе вопроса Стрельников говорит Живаго: *Сейчас страшный суд на земле, милостивый государь, существа из апокалипсиса с мечами и крылатые звери, а не вполне сочувствующие и лояльные доктора (VII, 31)*.

Знаменательно, что антипод Стрельникова контрреволюционер Галиуллин в романном контексте противопоставляется зверству: *Исключительно гуманный был человек, не чета другим, отзывчивый. [...] А кругом самосуды, зверства (XIII, 6)*. Еще на германском фронте Галиуллин уговаривает комиссара временного правительства: *не будите, говорит, задремавшего зверя (V, 8)*.

Всего в романе слово «зверь» и производные от него слова встречаются 23 раза. Даже животные-свидетели Рождества Христова в стихах Юрия Живаго непривычно названы: *домашние звери*.

Впервые слово «зверь» появляется в речи философа Веденяпина, что естественно для его идеологической функции в романе: *Я думаю, что если бы дремлющего в человеке зверя можно было остановить угрозой, [...] высшей эмблемой человечества был бы цирковой укротитель с хлыстом, а не жертвующий собою проповедник (II, 10)*. Преодоление звериного начала в человеке собственно и оказывается в произведении Пастернака христианским делом.

Революция оказывает противоположное действие: *В эти первые дни*

люди, как солдат Памфил Палых, без всякой агитации, лютой озверелой ненавистью ненавидевшие интеллигентов, бар и офицерство, казались редкими находками восторженным левым интеллигентам и были в страшной цене. Их бесчеловечность представлялась чудом классовой сознательности (XI, 9). Про одного из революционных деятелей в народе говорят: *Экий зверь речи отжаривать!* (X, 7). Наконец, о разбойнике, своего рода осколке революционных беспорядков, бельевщика Танька рассказывает: *Он голосищем хуже лесного зверя ревел* (XVI, 4).

Аллегорической квинтэссенцией враждебного человечности звериного начала в романе выступает былинный соловей-разбойник, от чьего покрику звериного [...] *что есть людей, то все мертвы лежат* (IX, 8).

В этом контексте слово «зверь» приобретает маркирующую функцию относительно главных мужских персонажей, претендующих на Лару. О Комаровском сказано, что Лара *требовалась ему дозарезу* [...] *Он метался, как зверь, по комнате* (II, 13). Об Антипове-Стрельникове люди говорят: *Насчет контры это зверь*. (VII, 21).

Что же касается Живаго, то мы узнаем о его младенческой вере следующее: *Внешний мир обступал Юру со всех сторон, осязательный, непроходимый и бесспорный, как лес* [...] *Тогда всей своей полузвериной верой Юра верил в Бога этого леса, как в лесничего* (III, 15). Однако преодоленное звериное начало в душе Юрия Андреевича по ходу романных событий никогда уже не просыпается. Более того, мотив «звериности» оказывается имплицитно направленным лично против главного героя. По причине *зверского мороза*, как бы стремящегося помешать Живаго впервые в жизни увидеть Лару, *никогда еще они не ехали так далеко и долго, как в эту ночь*, хотя по расстоянию *это было рукой подать* (II, 21).

При столь очевидной значимости бестиарной мотивики для художественного мира «Доктора Живаго» не приходится удивляться тому, что мир этот обильно населен волками (традиционное для русской культуры воплощение хищности) и крысами, а также мышами (своего рода редуцированный вариант нетерпимого для большинства людей грызуна). И те, и другие – извечные враги человеческого благополучия.

Крысы в романе Пастернака (19 словоупотреблений) приобретают дополнительную символическую функцию. Они с самого первого упоминания о них связываются с подземным миром смерти. Студент-первокурсник Юра Живаго *по загибающейся лестнице спускался в подвал. В глубине анатомического театра группами и порознь толпились вздохмаченные студенты. Одни зубрили, обложившись костями и перелистывая трепанье, истлевшие учебники, другие молча анатомировали по углам, третьи балагурили, отпускали шутки и гонялись за крысами, в большом количестве бежавшими по каменному полу мертвецкой* (III, 2).

Мыши (еще 5 словоупотреблений) и в этом отношении дублируют крыс. В прифронтовой деревне сильно пахнет *мышами*. Оказывается, это *трупной запах*, смешивающийся с *томящим и назойливым* запахом конопля, в которой убитые *долго остаются необнаруженными и разлагаются* (IV, 10).

Согласно мифологическим представлениям мыши и крысы суть хтонические порождения стихии земли, связанные со смертью и разрушением. В частности, в египетской «Книге мертвых» встречается олицетворяющая смерть богиня с мышьиной головой, а в христианской традиции имела хождение аллегория св. Августина, трактовавшая крест Распятая как «мы-

шеловку для дьявола». Отмеченное семантическое сцепление весьма значимо для произведения, всем строем своим реализующего мысль Веденяпина о том, что христианство представляет собой *установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению* (I, 5).

Упоминание о крысах связано, прежде всего, с женскими персонажами. В подвальных (это существенно) владениях «товарища Деминой» *с шумом возились крысы*, а одна из созванных сюда женщин кокетливо ужасается как бы крыса ей *под юбку не залезла* (VI, 12). Возникающее позднее в перебранке Огрызковой и Тягуновой восклицание *крысой забрюхатела, ежом разродилась* (VII, 17), можно сказать, развивает этот намек, одновременно отсылая к карнавалльно-гротескному образу рожаящей смерти¹. Однако семантическое соседство бестиарного символа смерти и женского начала мотивировано, скорее, исходной для романа смертью матери героя и вообще страдательностью беззащитной женственности в пастернаковском мире.

Перебравшись после выздоровления *на новое пепелище* и оказавшись тем самым на пороге своей новой жизни, Лара видит из окна двух символических представителей животного мира: голубей и крыс. Голуби *шумной стайкой подпархивали над землей, не выше Лариного окна, когда по каменному сточному желобу двора табунком пробегали крысы* (IV, 2).

94

Тоня, рассказывая Юрию Андреевичу о том, что часть своих помещений Громеко уступили Сельскохозяйственной академии, опасается: *Не развели бы крыс* (VI, 2). Предупреждение о крысиной опасности связывает две параллельные ситуации романного сюжета: о крысах говорят и Тоня, и Лара – обе, проводя доктора незнакомым ему путем («лабиринтом») к месту временного обитания.

Апофеозом *беззащитного крысиного содома* (XIII, 8) и противостояния ему становится жизнь Лары и Катеньки в Юрятине. И это действительно каждодневное существование под угрозой смерти, исходящей сначала от обстрелов Стрельникова, а затем от власти, установившейся в городе. В ситуацию борьбы с крысами и смертельной опасности включается впоследствии и присоединившийся к ним Живаго.

Знаменательно, что бестиарный Комаровский² нечувствителен и к угрозе крысиного соседства. Отказывая ему в ночлеге, Лара предупреждает, что в нежилых комнатах *с крысами не будет сладу*. Комаровский на это отвечает: *Я не боюсь их* (XIV, 2).

Первое упоминание о малом грызуне несет в себе еще не проясненную романным контекстом имплицитную угрозу всему дореволюционному благополучию: после выстрела Лары в столовой у Свентицких *стол ломился под нетронутым угощением и зеленые винные бокалы позвякивали, когда [...] по скатерти между тарелок прошмыгивал мышонок* (IV, 1).

К концу романа мыши становятся очевидным символом воцарения разрухи и смерти в человеческом пространстве полей и изб, мимо которых Живаго возвращается в Москву: *точно ветер ворвался в избу, едва доктор ступил в нее. По полу во все стороны поехали клочки валявшегося сена и пакли, по стенам закачались доскутья отставшей бумаги. Все в избе задвигалось, зашуршало. По ней с писком разбегались мыши, которыми, как вся местность кругом, она кишела* (XV, 3). Что касается полей, то они были *охвачены мелким неугомонным копошением, вызывавшим*

гадливость. В невиданном, до тех пор небывалом количестве в полях развелись мыши. Они сновали по лицу и рукам доктора и пробежали сквозь его штаны и рукава, когда ночь застигла его в поле (XV, 2).

Несметно расплодившиеся, отъевшиеся стаи грызунов в полях позволяют повествователю выстроить один из ключевых образов постреволюционной России: *Лес и поле представляли тогда полную противоположность. Поля без человека сиротели, как бы преданные в его отсутствие проклятию. [...] Доктору казалось, что поля он видит тяжело заболев, в жаровом бреду, а лес — в просветленном состоянии выздоровления, что в лесу обитает Бог, а по полю змеится насмешливая улыбка дьявола* (XV, 2).

Концовка последней фразы прозрачно мотивируется тем обстоятельством, что мыши и крысы в европейской культурной традиции мыслились inferнальными животными. Знаменательно, что лампадное масло из светильни перед иконой *вытили крысы* (XIII, 7).

Однако лес – обиталище другой бестиарно-дьявольской угрозы: волков. Одна из реплик Вакха – *Христос с вами. Каки партижане. Степаныч в Шутьме волков пужая* (VIII, 8) – невольно, но знаменательно противопоставляет волков и Христа как полюса сакрального миропорядка.

Перебравшись из Юратина в Варыкино, герои сменили крысиное соседство на волчье. Волки упоминаются в тексте романа 21 раз. При этом семантика данного повтора имеет не вполне однозначный характер.

С одной стороны, он концентрирует в себе гибельный итог революционных преобразований³: *Это время оправдало старинное изречение: человек человеку волк. Путник при виде путника сворачивал в сторону, встречный убивал встречного, чтобы не быть убитым* (XIII, 2). Или: *говорают, волки. Страшно. Но люди, особенно люди вроде Антипова или Тиверзина, теперь страшнее волков* (XIII, 16). Знаменательно, что в последний раз Лара исчезает из глаз доктора *на поляне, где позавтрашнюю ночь стояли волки* (XIV, 13).

С другой стороны, мальчик Юра на могиле матери похож на волчонка (I, 1); его наивная вера связана с лесом (III, 15); студент и начинающий поэт Живаго связывает картину русского Рождества *с морозом, волками и темным еловым лесом* (III, 10). И даже опаленному историческим опытом революционных преобразований доктору кажется, *что в лесу обитает Бог* (XV, 2).

Мотив волка в романе, несомненно, соотносим с мужским началом. В архаическом сознании «образ волка преимущественно связан с культом предводителя боевой дружины», нередко, однако, «выступающего одновременно в роли жертвы (изгоя, преследуемого)»⁴. Первый аспект – архетип Стрельникова, второй – Живаго.

Впрочем, завершая свой жизненный путь, Стрельников реализует и второй аспект. Он сам мысленно идентифицирует себя со зверем: *Облава на меня стягивается* (XIV, 17). То, что он при этом *отстреливался* от волков, ничего не меняет: эти животные взаимно агрессивны – подобно революционерам, часто группирующимся во временные союзы и не помнящим родства. Значимо, что самоубийство Павла Павловича доктор во сне превратно (а на самом деле символически верно) воспринимает как выстрел в волка.

Жертвенная природа главного героя, поэта, чья творческая позиция сориентирована, в конечном счете, на жертву Христа, вполне очевидна.

Но смысловая нагруженность связей центральной фигуры романа с *темой о волках* (XIV, 9) не столь однозначна.

Особая значимость для пастернаковского произведения текстов книжного жития св. Георгия и устных духовных былин о святом покровителе Юрия Живаго – о Егории Храбром, не подлежит сомнению и неоднократно отмечалась. Стихотворением «Сказка» (герой которой *лесной тропой / Вышел на звериный / След и водопой*) актуальность названных претекстов очевидным образом обнаруживается. Однако она не сводится к простой интертекстуальной перекличке, составляя концептуально значимую палимпсестную основу романа – в том числе и в отношении волчьей мотивики.

В частности, в ряде вариантов былины говорится о том, что утраченные чудищем православные разбежались по лесам, вырыли там себе землянки и жили с волками. Партизанское становище – очевидный аналог такой ситуации, а народная песня Кубарихи, имеющая прямое отношение к судьбе Юрия Андреевича, помещает *томящегося во плену солдата-ратничка между красой рябиной деревом и несатым волчьим черевом* (XII, 6).

Одна из «застав» на пути былинного Егория – «застава серых вовков; / Хочуть Ягорью [...] з канём зъести и с свету звести»⁵. На таком фоне вспоминаются *заставы дзешних партизан* из стихотворения Живаго «Весенняя распутица» и обстоятельства его насильственной мобилизации, отразившиеся в этом стихотворении.

Однако в иных вариантах былины отношения Егория с волками складываются иначе: «Встретились Егорию волки прискучи / [...] Соберитесь вы, волки! / Будьте вы мои собаки, / Готовьтесь для страшныя драки»⁶. Данный мотив восходит к архаичному почитанию Георгия как своеобразного христианского палимпсеста, скрывающего под собой языческую фигуру весеннего бога Ярилы – «скотного бога», покровителя земледелия и пастушества. Вследствие этого наложения св. Георгий предстает «повелителем волков, которые иногда именуются его ‘псами’»⁷. Знаменательно, что Лара неоднократно принимает волков за собак, а за возвращающимся в Москву доктором бредут *страшные, одичалые, лохматые деревенские дворяги* (XV, 2).

Ситуация результативного «повеления» однажды, можно сказать, проступает в романский текст из претекста: *Волки стояли рядом, мордами по направлению к дому [...] Несколько мгновений они стояли неподвижно, но едва Юрий Андреевич понял, что это волки, они по-собачьи, опустив зады, затрусили прочь с поляны, точно мысль доктора дошла до них* (XIV, 8). И хотя в житейской практике доктор отнюдь не выступает повелителем чуждого человеку звериного начала, однако претворение реальной губительной силы в поэтическую тему является своего рода духовной победой над нею: преобразенные поэтическим вдохновением они *уже не были волками на снегу под луною, но стали темой о волках, стали представлением вражьей силы* (XIV, 9).

Этой автометахарактеристикой можно обобщить художественную функциональность бестиарных мотивов волка и крысы/мыши в «Докторе Живаго».

¹ См.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

² Лара мыслит его *чудищем*, которое *мотается и мечется по мифическим закоулкам Азии* (XV, 14).

³ О волчьей теме в романе как теме «озверения людей в периоды социальной нестабильности» см.: *Суханова И.А.* Структура текста романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Ярославль, 2005.

⁴ *Иванов В.В.* Волк // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1991. С. 242.

⁵ *Соколов Б.М.* Большой стих о Егории Храбром. М., 1995. С. 139.

⁶ Народные русские легенды А.Н. Афанасьева. Новосибирск, 1990. С. 72.

⁷ *Аверинцев С.С.* Георгий // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. С. 274.

Ю. Б. Орлицкий

«Бестиарии» и бестиарий Александра Кондратова

Петербургский поэт Александр Михайлович Кондратов (1937-1993) был известен широтой своих интересов: он автор полутора десятков научно-популярных книг, собственно научных статей (в основном — по лингвистике и стиховедению, в т.ч. написанных в соавторстве с академиком А.Н. Колмогоровым), человек много знавший и умевший. Однако его поэтическое наследие, в свое время высоко оцененное М. Гаспаровым, А. Альфонсовым, Л. Лосевым, В. Уфляндом и другими, до сих пор остается мало известным, особенно широкой публике.

98

Одна из основных причин этого — предельный радикализм поэта, сказавшийся прежде всего в гиперавангардной форме большинства его произведений. Даже на фоне крайне экспериментальной русской поэзии второй половины XX века его опыты выглядят необычно и парадоксально. Кроме того, Кондратов — автор нескольких романов, десятков рассказов, нескольких пьес, в основном — абсурдистских; в большинстве из них он тоже предстает крайним неоавангардистом.

В своем опубликованном не так давно отзыве «О стихах Александра Кондратова» академик Гаспаров писал: «Особенность творчества Кондратова — систематичность. Если Крученых был романтик крайней левой поэзии, то Кондратов — ее классик. Открыв прием, он не ограничивается тем, что блеснет им, отбросит и погонится за новым: он будет разрабатывать его во всех направлениях до полного исчерпания. А так как Кондратов — не только поэт, а и ученый, причем с широким кругозором в очень многих науках, то «все направления» разработки приема будут многочисленны, и путь по ним далек. Отсюда самое заметное в корпусе стихов: четкая циклизация. Каждый цикл заканчивает отдельную тему и ставит точку. Если чтение полного собрания сочинений А.М. Кондратова может чем-то утомить или раздражить читателя, то именно полнотой и законченностью»¹.

Цикл-книга «Бестиарий» — не исключение: Кондратов писал ее (как и большинство других своих больших вещей) почти два десятилетия; в его архиве в РНБ сохранилось восемь тетрадок с вариантами разных частей этого сочинения плюс явно примыкающие к ним и отчасти пересекающиеся «Мордодром» (зоо-перевертни), «Зоо-икебана» (тавтограммы), «Сад» (зоослайды) и «О, зоо!» (панторифмы), датированные в основном 1970-ми годами; однако первая дата — 1967 г., а последняя — 1987. Кроме того, в фонде сохранился поздний вариант «Бестиария», подготовленный, очевидно, к изданию в последние годы жизни поэта, в конце 1980-начале 1990-х, когда он с группой единомышленников создал издатель-

ство «Велес», в котором собирался издавать запрещенную в советские годы литературу, в том числе и собственные сочинения.

Большинство стихотворений книги, по прямой аналогии с средневековыми бестиариями, посвящено конкретным существам животного мира. Наряду с известными животными, ставшими в человеческом сознании носителями тех или иных человеческих качеств (например, в баснях), Кондратов обращает свое внимание также к малоизвестным представителям микромира, в первую очередь — обитателям мирового океана и т.п. При этом, если говоря о первых, он апеллирует в основном к сложившейся репутации животных (иногда решительно ее опровергая), то в случае со вторыми на первый план выступает само звучание их наименований, часто соотносимое с теми или иными реалиями человеческой жизни.

Многие стихотворения венчает вполне басенная «мораль», что, однако, не сводит их смысл к традиционному морализаторству. Активно работает поэт также с литературными образами живых существ, иногда переосмысливая их самым решительным образом — например, в стихотворении «Уж и глупыш» (в другом варианте оно названо «Буревестник»):

О буревестник! Бури вестник?
Пыл — революционный пьж?
За что ж, товарищ буревестник,
народ прозвал тебя «глупыш»?

Паришь, взмываешь, козыряешь,
глумясь над скромником — ужом
ты бурю олицетворяешь
хоть проживаешь — глупышом.

И мне подумать столь же горько,
как на морозе гольшом
что «Песнею» прославил Горький
того, кто назван «глупышом».

А уж — скромняга, всем полезный,
охаян в сырости низин...
ХОТЬ С ГОРЬКИМ СПОРИТЬ БЕСПОЛЕЗНО —
ЗНАЙ
ЗООЛОГИИ

АЗЫ!

Особенно интересен стих кондратовских «бестиариев». Часть из них (условно говоря, морализаторская — позднее сам автор стал называть их «моралитэ»), иногда демонстративно выделяя мораль стихотворения шрифтом) написана традиционным силлабо-тоническим стихом, чаще всего — рифмованным четырехстопным ямбом, однако остальные — разного рода сложными стиховыми образованиями: брахиколонами (чрезвычайно редкой в русской поэзии формой, каждая строка в которой состоит из одного односложного слова; Кондратов обычно называет их «слайдами»), кроме того, как явствует из названий частей так и не собранной автором книги, в нее должны были войти также «перевертни» (так Хлебников называл палиндромы), тавтограммы и панторифмы.

Остановимся теперь подробнее на стихотворениях, составивших основные разделы книги. Первый из них — «Сад» — написан именно брахиколонами: это своего рода введение в книгу, описывающее путешествие лирического героя в зоологический сад, через которое для обычного городского жителя начинается (в очень раннем возрасте) знакомство с животным миром. Важно и то, что в зоосаде животные — аналогично классическому бестиарию — размещены в определенном порядке и снабжены этикетками, не позволяющими их перепутать: это тоже своего рода систематизация. Наконец, зоосад — это прямая отсылка к поэме Велемира Хлебникова (одного из любимых авторов Кондратова) «Зверинец» — своего рода ближайшему по времени прототипу его бестиария².

Раздел «Сад» открывается «Указателем»:

Вот
сад,
где
зверь.
Всем
рад.
Вход —
в дверь!

Лань,
линь,
лунь,
лис,
лось,
пес,
волк,
рысь...

Уж,
морж,
еж,
мышь,
жук,
вошь,
вебрь,
выпь...

Сиг,
сыч,
сом,
спрут,
шпрот,
гусь,
гнус.

клещ,
лещ,
гну,

гнус...

Лев,
хек,
карп,
клоп,
язь,
як,
дик
бык,

бабр,
тигр,
барс,
бобр....
кит,
кот,
рак,
скат, —
ВСЯК
СКОТ
ВАМ
РАД!

101

Следует обратить внимание на то, что далеко не все перечисленные существа представлены в клетках и вольерах зверинца (например, насекомые), то есть перед нами — «указатель» представителей животного мира вообще, а не только обитателей «Сада»: таким образом Кондратов вводит нас не только в реальное пространство специально организованного человеком выставочного пространства, но и в животное царство вообще.

Вслед за несколькими стихотворениями, вводящими нас на территорию зверинца, в разделе «Сад» помещены стихи, посвященные конкретным представителям животного мира и их группам, например, такие:

ЛЕВ

Крик —
рык
лев,
лей!

«Брысь,
мразь!
Царь
лют!
Я —
князь,
грязь-
люд!»

Холм

лохм, —
лев,
брав —
твой
свят
гнев —
прав!

Поэтому именно «Сад» логично открывает «Бестиарий» поэта. Выбранный здесь экспрессивный принцип изображения, основанный на жестком формальном ограничении³, в следующих разделах Кондратов уже не использует, так что «Сад» выделяется среди разделов его «Бестиария» и чисто формально. Остальные разделы написаны в основном силлабо-тоническим рифмованным стихом.

В одном из вариантов «Бестиария» (е.х. 79) автор дает максимально большой диапазон времени его написания (1967-1987) и приводит план книги: «Происхождение жизни», «ЗОО», «АКВА», «ТЕРРА» и «ХОМО»; здесь же приводится и эпиграф к ней, повторенный позднее в наброске предисловия к переработанной для печати версии: «Всяко Божіе творѣніе (omnis mundi creatura) воплощу в стихотвореніе (Quasi liber et picture) (Allan Lille)»⁴. За исключением первой части, все остальные находятся в фонде РНБ, причем «АКВА» — сразу в нескольких вариантах.

102

При этом раздел «ЗОО» посвящен «общим вопросам» зоологии: клетке и ее частям, хвосту, рогам и т.д., от которых Кондратов плавно переходит в конкретным видам, особое внимания уделяя при этом вымершим. В другом источнике он назван «Звери».

Раздел «АКВА» — наиболее объемный и систематичный: в нем поэт последовательно представляет сначала планктон, потом рыб, потом — морских млекопитающих; находится в этой компании место и мифическим и мифологическим существам: морскому змею, лохнесскому чудовищу и сиренам:

Когда сияет нам селена
как трубадурская серена
под ликование сирени
всплывает сказкою сирена.

Но вот погас любви огонь...
Сирены нет — сплошной дюгонь,
морская стельная корова
тебя слизнет — и будь здоровым!

Сиди при сосках, зол, сиренев
и ублажай свою корову.
А вдалеке манят сирены
из-под супружеского крова.

Сбежишь, заслушавшись... И — снова
сирена — новая корова.
БРЫСЬ,

БЕС СУПРУЖЕСКИХ ИЗМЕН!

КОРОВЫ СПЛОШЬ!
МИР БЕЗ СИРЕН.

Следующий раздел «ТЕРРА», датированный 1975 — 1977 гг., начинается подразделом «Фантомь», в котором иронически описываются различные (в основном — хтонические, но не только) существа — порождения человеческого разума: от василиска до глокой куздры, придуманной со вполне прагматической целью академиком Л. Щербой:

Глокая куздра, ноздря в ноздю,
окая, встретилаь богатырю.

Глокая куздра бокра бокрячила...
Богатыря это озадачило.

Рядом сдыхал будланутый бокр -
куздра ему раскудрячила бок.

Богатырю стало жаль бокренка
бах! — богатырь защитил ребенка.

У богомерзкой, у глокой куздры
пасть разорвал, раскровавил ноздри

От куздры спасен бокренок узкий.
Слава тебе, богатырь древнерусский!

ХОЧЕШЬ, ЧИТАТЕЛЬ, МОРАЛИТЭ
ПРОЧНОЕ, КАК ШТЫРИ?
РУССКИЙ ТЕБЯ ЗАЩИТИТ В БЕДЕ
БЫЛИ БЫ —
БОГАТЫРИ...

Наконец, в разделе «ХОМО» сначала описываются части тела человека (Язык, Лицо, Челюсти, Сосок и т.д.) с привлечением мифологической информации, а также фразеологизмов, пословиц и поговорок; вот, например, как выглядит здесь «Пятка»:

Пята железная — тирану.
А Дунькина — под статью титану,
по пяткам палкой бить — мамлюку,
за пятку — цапает гадюка,
ступают с пятки люди-туши,
со страху — в пятки прячем души,
щекочем пяточки мамзеле -
любой (матроне аль газели).

Без пятки обувь — тьфу! Бахилы!
Пята смертельна для Ахиллов...

ВСЕ Ж НЕ ИГРАЙ С ПРИРОДОЙ В ПРЯТКИ:

ВСЯ СУЩНОСТЬ ПЯТКИ —
ТОЛЬКО В ПЯТКЕ!

Потом с такой же основательностью описаны разные люди — например, «Цацы»: в цикле из 20 «цы-октав» приведены образно-иронические наименования женских персонажей, одушевленных и неодушевленных, выстроенные в длинный рифмованный ряд:

1. Кислица.
Кислица,
жужелица.
Лужица.
Жижица.
Ленца.
Ижица...
ЯГОДИЦА —
цаца!

2. Юница
Юница —
горлица!
Карлица.
Пигалица.
Рожица —
инфлюнца...
КОЖИЦА —
цаца-цаца!

3. Вдовица.
Вдовица —
пьяница.
Ключница —
палица!
Падалица.
Грязца.
ЗАДНИЦА —
цаца!

Как уже говорилось, к собственно «Бестиарию» примыкают циклы, описывающие животных при помощи того или иного формального приема. Прежде всего, это — «Численник», построенный на счете различных животных и их частей (у поэта есть и другие подобные построения, в которых считаются другие предметы). Вот начало этого раздела:

1.
Череп — 1. Уд — 1, 1 хобот.
Тело — один. 1 мозг. 1 опыт.
Единорог — божья тварь — 1 рог!
ЕДИНОЛИЧНЫ — 1 и — ТЫ И БОГ!

2.
Глаза — 2. 2 рога у двурогих.
2 — на черепе. И 2 у носорога
на носу. 2 уха у слона,
и 2 ноги у страусов, у нас...
КРАТНА ДВУМ СУДЬБА НАША, ИНДЕЙКА:
2 РЕБРА ИМЕЕТ ЖИЗНЬ-КОПЕЙКА!

3.
3 медведя — у Шишкина.
3 ж медведя из книжки нам
3 — из графа Толстого.
3 священных коровы...
На 3-х дюжих слонах
3-жды проклятый, наг
мир стоит...

РАЗА 3
ПЛЮНЬ! Все 3 — РАЗОТРИ!

Цикл «Мордодром» состоит исключительно из палиндромов о животных — например, таких:

ГОЛОС СОЛОВЬЯ

Соло-голос
лепо пел,
о, пел лепо —
вокал как лаков!

УЖ

Ужу, прибудышу,
ужо! — при блуде жить.

КАРАСЬ

Карасик купался?
Карайся, — попался!

ВОРОНЫ И АИСТ

По стае —
сто ворон.
Пост аиста?
Вор он!
Матом ворон покроет,
а там — воров покроет.

В цикл «О, зоо!», имеющий подзаголовок «панторимы», вошли не-

большие по объему стихотворения, построенные при помощи сквозной рифмовки большинства включенных в них слов⁵:

УЖ

Ужу, прибудышу,
ужо! — при блуде жить.

КАРАСЬ

Карасик купался?
Карайся, — попался!

ВОРОНЫ И АИСТ

По стае —
сто ворон.
Пост аиста?
Вор он!
Матом ворон покроет,
а там — воров покроет.

106

В этот же цикл Кондратов включает и несколько тавтограмм, составивших другой его «бестиарный» цикл — «Зоо-икебана» (последним словом поэт называл все свои тавтограммы, не только посвященные животному миру):

ЗАВИСТЬ (тавтограмма).

Бобр, бодрячок, бородкой брит,
бобриху бурей, боевит,
брюхатит... батальон бобрят!
...БЛУДИТЬ БОБРАМИ БУДЕМ! БРАТ?

Таким образом, Кондратов создает несколько параллельных бестиариев: основной, построенный по принципу каталогизации явлений, разделенный по «царствам» или несколько дополнительных, каждый из которых построен по чисто формальному принципу.

В последние годы жизни, как уже говорилось, Кондратов попытался издать свой «Бестиарий», кардинально переделав его для массового (в первую очередь — детского и юношеского) читателя: у нас в руках два текста, представляющих эту переделку. Первый из них — хранящийся в фонде Михаила Красильникова в архиве Гуверовского института (A. Kondratov. Ob etom "bestiarii" // Hoover Institution Archives. Mikhail Krasil'nikov papers. Box 2.9.) фрагмент книги, названный по наименованию входящего в него трехстраничного предисловия «Об этом бестиарии» — своего рода предисловия к циклу, в котором рассказана краткая история «бестарного» жанра и сформулированы вполне прагматические задачи книги:

«Возможности литературы в этом направлении далеко не исчерпаны. Успехи в изучении водной стихии, познание удивительного мира океана,

его экологии и биологии открывают интереснейшие возможности не только перед бионикой или сельскохозяйственной "марикультурой", но и перед литературой. Символическими могут стать не только лев или носорог, но и удивительные обитатели моря, их экология и образ жизни.

Этой мыслью проникнут предлагаемый читателям «Бестиарий» посвященный обитателям вод. С одной стороны, это книга-альбом, рассказывающая о том, какие существа живут в воде, т.о. произведение научно-популярное. С другой стороны — произведение "дидактическое", ориентированное на моральное воспитание человека. Человека с его человеческой моралью, которая противопоставлена морали зоологической, "звериной" (естественно, что у кальмара или кашалота никакой "морали" быть не может, и звериной мы называем мораль человека, ведущего себя не как должно вести представителю рода человеческого, а как животное — и при этом пытающегося морализировать, оправдывать свои поступки «обстоятельствами» и т.п. — проблема, актуальная ныне не менее, чем она была актуальна во времена Достоевского, Данте ... впрочем, во все времена, как только люди стали осознавать себя людьми.

Будем надеяться, что и этот «Бестиарий — АКВА» сыграет свою роль не только в пропаганде знаний, но и воспитании человека, чьими действиями руководит мораль человеческая, а не персонажей «Бестиария».

Кроме предисловия, в составе фрагмента 14 стихотворений, знакомых нам по разным версиям раздела «Аква» (Сирены, Калан, Цератиум, Амеба, Медуза, Корнерот, Гидра, «Джим Бревис», Обыкновенный косорот, Рыба-прилипало, Барракуда, Сиг, Рыба-епископ и Великий морской змей).

В этой редакции все стихотворения занимают одну страничку формата А 5 и состоят из четырех частей: прозаического предисловия, «экспозиции», «тезы» и «антитезы». «Экспозиция» во всех случаях значительно (в два и более раз) больше третьей и четвертых частей: например, в «Барракуде» она состоит из двух катренов, а «теза» и «антитеза» содержат по одному. В других текстах объем частей меняется, но соотношение второй части к двум последующим сохраняется. Все стихотворные части написаны нейтральным четырехстопным ямбом.

Очевидно, что здесь перед нами — только фрагмент поздней переработки книги, нацеленный на «научно-популярную», просветительскую публикацию. Значительно более объемный вариант этого же текста — 146 страниц формата А4 — хранится в фонде РНБ (ф. 1438, е.х. 157), имеющий такую же структуру и при этом содержащий стихи из разных разделов.

Кроме того, еще один поздний, очень сокращенный вариант «Бестиария» сохранился в экземпляре, переданном вдовой писателя в редакцию «Нового литературного обозрения»; это — своего рода избранное, дающее представление обо всех основных произведениях поэта. «Бестиарий» занимает здесь 20 с. формата А 5 и состоит из кратких разделов «Численник-моралитэ». (2 с.), «Физиолог» (моралитэ) (2 с.), «Терра» (только заглавие), «Параллели» (моралитэ) (3 с.), «Зоо-максимы», «Зоонимические шутдии. Брахизоонимы». (3 с.), «Зоозвуки» (3 с.), «Младость» (3 с.) и «Зоокалейдоскоп» (4 с.). Как видим, в этом варианте в основу положена классификация произведений не по «царствам», а по жанровым потенциам.

Следом за «Бестиарием» в этом экземпляре идет раздел «Зоо» (25 с.), включающий подразделы «Бестиарий. Сад (брахиколоны)», «Мордод-

ром (зоо-перевертни)» и собственно «Зоо (пантостихи)» — то есть, здесь перед нами в сильно сокращенном виде уже известные нам «бестиарные» книги Кондратова, построенные по формальному принципу.

Подводя итоги нашим наблюдениям, можно сказать, что в создаваемом поэтом Бестиарии люди уравниваются с животными, а животные, даже самые простейшие, сопоставляются с людьми, оказываются носителями их качеств и т.д. Все это позволяет говорить о незавершенной книге Кондратова как об оригинальном проекте построения новой модели земной цивилизации.

¹ Гаспаров М. Александр Кондратов // Звезда. 1991. № 5. С. 94.

² На «бестиарную» природу поэмы Хлебникова неоднократно указывалось исследователями — см. напр.: Иванов В. Философский концепт и иконический знак в поэтике русского авангарда. АКД. Новосибирск, 2005.

³ См.: Бонч-Осмоловская Т. Введение в литературу формальных ограничений. Литература формы и игры от античности до наших дней. Самара: Бахрах-М, 2009.

⁴ Начало стихотворения средневекового французского теолога и поэта Алана Лилльского (ок. 1120—1202, Сито) «*Omnis mundi creatura*», переведенного М. Гаспаровым и опубликованном в кн.: Памятники средневековой латинской литературы X-XII веков. М., 1972. Вот первая строфа этого стихотворения в оригинале:

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est, et speculum.
Nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.

Очевидно, начало стихотворения взято из евангельского «Первого послания к Тимофею»: 4:4 Ибо всякое творение Божие хорошо, и ничто не предосудительно, если принимается с благодарением» (4:4).

⁵ См. определение из словаря А. Квятковского: «Патнорим, или панторифма — стихотворение или часть стихотворения, в котором почти все слова рифмуются между собой» (Квятковский А. Поэтический словарь. Изд. 3. М., 2013. С. 274).

А.В. Скрыбина

«Игра в кошки-мышки»:
О кошках, мышках и не только
в произведениях Н. Кононова

Игра является одной из серьезных и органических
потребностей психики человека...

Ю.М. Лотман

«Структура художественного текста».

Играть в кошки-мышки – хитрить,
стараясь обмануть, провести кого-либо.

А.И. Федоров

«Фразеологический словарь русского литературного языка».

109

Homo Ludens

Более 70 лет назад вышла в свет книга Йохана Хейзинга с несколько провокационным названием – «Homo Ludens» («Человек Играющий»). Игра, в концепции Й. Хейзинга, намного старше культуры, она не только свойство художественной деятельности, но и основание всей культуры: «человеческая культура возникает и разворачивается в игре, как игра» [3: 19]. В своей книге Й. Хейзинга особое внимание уделяет поэзии, которую воспринимает как одну из форм игры. С помощью поэтического языка человек получает уникальную возможность по-разному кодировать свое собственное «я», создавать вторичную реальность. Лирика темна по природе, поэтический язык глубоко метафоричен и не всегда поддается дешифровке.

В эпоху постмодернизма поэтическая неясность проникает в прозу. Даже если произведение написано нарочито простым языком, оно содержит в себе множество цитат, референций, аллюзий и т.д. Особенно сложно организовано коммуникативное пространство постмодернистского текста. Наличие нескольких повествовательных инстанций предоставляет уникальную возможность для игры с читателем. Постмодернизм переосмысливает концепцию «чистого искусства»: искусство не ради искусства, а искусство ради игры. Игра становится самоцелью. «Игра в кошки-мышки»...

«Мнимая эгография» Н. Кононова

В произведениях современного писателя Н. Кононова повествование ведется, как правило, от первого лица. По признанию самого Н. Кононова, гомодиегетическое повествование (при котором один и тот же персонаж выполняет двойную функцию: выступает в тексте одновременно и как нарратор, и как актер) дает больше возможности для игры с читателем.

«Я пишу от “первого лица”, потому что мне так легче, я могу тогда более точно “увидеть”, могу подставиться, как в игре, заманить в лабиринт, который возвожу. Потом “первому лицу” больше веры, он смотрит слушателю (читателю) в глаза, как бы говорит – вот я перед тобой, так давай и ты честно меня читай»¹.

Французская исследовательница Элен Анри-Сафье подобный прием называет «мнимой эгографией»: «рассказчик “заметает следы” автобиографии, чтобы сконструировать модель жизни “героя нашего времени”» [4: 317]. Однако «заметает следы» таким образом, чтобы читатель невольно отождествлял писателя с его героем.

Книга рассказов «Магический бестиарий» – одна из «мнимых эгографий» Н. Кононова. Писатель пытается убедить читателя в том, что его произведение – фрагментарная *автобиография*. Но это не соответствует истине: «Я» писателя Н. Кононова ни в коем случае не тождественно литературному «Я» повествователя. Это всего лишь игра – «игра в кошки-мышки», где роль наивной, доверчивой мышки отводится читателю. Однако проблема взаимоотношений писателя и читателя выходит за пределы литературоведения в узком смысле слова и является, скорее, прерогативой рецептивной эстетики. Поэтому обратимся непосредственно к текстам Н. Кононова.

«Я» – «Другой»

Итак, повествование в рассказах, вошедших в книгу «Магический бестиарий», ведется от первого лица. Имя героя-повествователя (за исключением рассказа «Гагамахия») остается неизвестным и скрывается под местоимением «Я». Повествователь занимает позицию наблюдателя-вуйера. От его пристального взгляда ничего не ускользает. «Я видел и слышал через микроскопический окуляр их жаркие упражнения с могучим голым кавалером»² («Гений Евгении», 25). «Я не могу насытиться этим реальным зрелищем» («Воплощение Леонида», 42). «Я восхищался какой-то сложной каверзе в себе, что не могу умерить своего желания созерцать эту меняющуюся субстанцию движения еще раз и еще» («Гагамахия», 53).

Объектом наблюдения «Я» становится тайная, скрытая от посторонних глаз, жизнь «Другого». Под «Другим» может скрываться друг («Гагамахия», «Воплощение Леонида», «Тяжелый фильм»), отец («Я и фарго и ботва», «Как мне жаль»), возлюбленный/ возлюбленная («Пробуждение офицеров», «Гений Евгении»), враг («Источник увечий»).

В русском языке слово *другой* имеет два, противоположных по смыслу значения: 1. такой же точно, вполне сходный; 2. иной, не тот или не этот. Н. Кононов играет с этими значениями. Поэтому «Другой» одновременно тождественен «Я» и отличен от «Я». «Мне, то есть ему, – все трудно. И уж

это мне точно известно. Ведь я – это он. И никакой тяготины» («Тяжелый фильм», 139). «Между нами, стоит сказать об этом, сквозит, наличествует и исчезает странный знак, объединяющий и одновременно мешающий нам объединиться» («Гагамахия», 59).

Отношения «Я» и «Другого» напоминают «игру в кошки-мышки». Кошка охотиться за мышкой: долго выслеживает свою добычу, выжидает удобный момент, чтобы настигнуть свою жертву. Мышка, не желая быть поглощенной кошкой, прячется, ускользает, исчезает. При этом хищник и жертва, являясь антагонистами, не мыслят существования друг без друга.

«Я», болезненно ощущая собственную неполноценность, видит в «Другом» одну из своих сущностей, alter ego³. Для того чтобы обрести гармонию с собой, «Я» стремится хотя бы на краткое время слиться с «Другим». Это становится возможным через физический контакт: поцелуй («Он был на полголовы выше меня, и я, закинув лицо, целовался тогда не с ним, а со своим отражением» «Амнезия Анастасии», 113), соитие («...мы всегда радостно предьявляли себя друг другу». «Гагамахия») и даже нанесения увечья («Ты даешь мне столь сильный подзатыльник, что я все роняю и ударяюсь о свое отражение в зеркале...» «Я и фарго и ботва», 182).

Но единение «Я» с «Другим» возможно лишь на непродолжительное время. «Другой» прячется, ускользает, исчезает, не оставляя после себя никаких зримых следов, становится воспоминанием, уходит в небытие... Невольно возникает вопрос: существовал ли «Другой» в реальности⁴? Или он порождение болезненной фантазии героя-повествователя? Кто на этот раз введен в заблуждение? Незадачливый читатель? Или сам повествователь? Кто и с кем «играет в кошки-мышки»?

111

Письма до востребования

В произведениях Н. Кононова герой-повествователь при общении с «Другим» часто пользуется таким видом коммуникации, как письмо. Это можно объяснить тем, что «...письмо обладает поразительно высокой аутентичностью. Требование письменной фиксации возникает при желании удостовериться в сказанном. Написанному больше доверяют» [1: 123]. Таким образом, когда герой пишет письмо «Другому», он прежде всего пытается убедить самого себя в подлинности существования адресата. О самообмане героя читатель, как правило, узнает в конце произведения. И во многом благодаря письму.

В рассказе «Амнезия Анастасии» (рассказ входит в книгу «Магический бестиарий») главный герой очень страдает из-за разрыва со своей любимой девушкой Анастасией. Для того чтобы обрести душевное спокойствие и выйти из тяжелой депрессии, он решает написать письмо Селику, дяде Анастасии, которого никогда прежде не видел.

Несмотря на то, что в своем письме герой обращается к Селику, настоящим адресатом является сам герой. «Лечебное письмо было написано, но не отослано, так как никому, кроме меня, не предназначалось» («Амнезия Анастасии», 106). Таким образом, письмо, написанное героем, по сути является дневниковой записью. При написании дневника человек стремится определить границы того настоящего времени, в котором он живет, и выявить, какое событие стало границей между прежней жизнью и нынешней. При этом период настоящего рассматривается как с радио-

нальной, так и с внерациональной точки зрения – во втором случае человек открывается течению образов, постоянно происходящему («под поверхностью сознания» (А. Прогофф называет это «сумеречным воображением») [2: 126]. Обратим внимание на то, что в своем письме герой не только размышляет над событиями своей жизни, но и дает волю своему «сумеречному воображению», т.е. создает модель возможного, но неосуществимого будущего. Это описание в письме к Селику жестокой расправы, которую бы герой хотел учинить над семьей Анастасии. Возникает вопрос, почему герой все же пишет не дневник, а письмо? Почему при этом в качестве формального адресата он выбирает именно Селика? И существует ли Селик, или он alter ego героя, т.е. «Другой»?

Селик настолько идеален, загадочен и прекрасен, что герой, никогда не видевший Селика, уподобляет его полубогу: «Селик... столичный гость и полубог. Не шесть алмазов в каменной пещере Селикова черепа. Он был грандом, феодалом, дэфэмэном... Обрывки слухов о нем пронеслись по квартире, как сквозняк, полный свежителя озона. Я его никогда не видел, точнее, это он меня никогда не видел и слыхом обо мне не слыхивал» («Амнезия Анастасии», 92-93). В трудную минуту жизни герой пишет письмо именно Селику, потому что воспринимает его как высшее, всемогущее, неведомое, но в то же время близкое существо, т.е. с таким же успехом герой мог бы помолиться богу. При встрече герой убеждается в невероятном сходстве с Селиком. Они похожи не только внешне, характером, но и манерой говорить стихами. («Тяжеловоз... Все под откос»; «Дружок-пирожок, да ты так не бледней.../ Я считаю список дней./ Не говори в рифму./ Спугнешь старуху, как нимфу»; «Красота страшна, нам скажут./ Дважды х...й узлом завяжут» и т.д. («Амнезия Анастасии», 113, 114)).

Взаимоотношения героя с Селиком организуются как дополнение и патронаж, но при этом они не образуют *карнавальную пару* и не являются двойниками друг друга. «Он был на полголовы выше меня, и я, закинув лицо, целовался тогда не с ним, а со своим отражением, твердым, как зеркало, и пахнущим чем-то небывалым, оттуда, с другой стороны моего прозрачного сна. Я и не думал уклоняться. Я почувствовал свои губы, бритую гладкую щеку, жесткую голову, сильный морской язык» («Амнезия Анастасии», 113). В сцене с поцелуем происходит физическое единение героя и Селика. В этот момент герой ощущает тело Селика как свое собственное, поэтому он начинает сомневаться: существует ли Селик на самом деле или это порождение больного сознания? Однако вернемся к истории с письмом.

Письмо героя является организующим центром рассказа. Из письма мы узнаем о жизни героя, его взаимоотношениях с окружающими и, что очень важно, получаем подробную информацию о Селике. Все события, которые разворачиваются после написания письма, герой небрежно называет «постэпистолярным приложением» («Амнезия Анастасии», 106). И это «приложение» необходимо герою, чтобы рассказать о дальнейшей судьбе своего «лечебного письма». «Я долго носил его (письмо) во внутреннем кармане куртки. Словно горчичник. Я его несколько раз перечитывал. Потом оно куда-то подевалось» («Амнезия Анастасии», 106). Письмо исчезло, чтобы через много лет появится опять. «Здесь следует большой перерыв, даже очень-очень большой, гигантский, так как прошлое из грамматического превратилось для меня в тектоническое... Там было все:

мой переезд в столицу, удачный перевод без потери курса в МФТИ, конечно, по его (Селика) протекции, но он говорил, что за меня не стыдно» («Амнезия Анастасии», 116). Проходит «еще какое-то немалое время...» и герой на свой берлинский адрес получает необычное письмо от Селика «из некоего медучреждения по-английски, где были вкраплены записанные латиницей слова и прибаутки из моего неотправленного древнего лечебного письма. Как оно у него оказалось, мне уже не расскажет никто...» («Амнезия Анастасии», 117). На этом заканчивается история письма, поэтому герой не видит смысла продолжать повествование. Он опять возвращается в прошлое, время в котором существует герой – цикличное мифологическое время. Селик так свободно цитирует неотправленное письмо, потому что он – вымышленная личность, alter ego героя, т.е. «Другой». Таким образом, в конце рассказа происходит слияние формального адресата письма с его автором.

С подобным явлением мы сталкиваемся и в других рассказах Н. Кононова. В «Источнике увечий» герой-повествователь долгое время не догадывается, что его враг, беспринципный и успешный Овечин, – плод больной фантазии. Для того чтобы избавиться от своего назойливого и страшного двойника («Другого»), герой пишет ему гневное письмо. Разумеется, письмо остается неотправленным, потому что герой-повествователь является не только адресантом, но и адресатом. В конце рассказа герой приходит к осознанию того, что Овечин – это проявление одной из его сущностей, alter ego.

В рассказе «Я и фарго и ботва» герой-повествователь тоскует по своему умершему отцу, с которым в ранней молодости был в сложных отношениях. Герой мысленно воссоздает образ отца и от его имени пишет письма, адресованные себе прошлому – юноше, который когда-то нуждался в любви и поддержке отца.

В письменном дискурсе благодаря зафиксированному знаку текст может иметь бесчисленное количество пространственно-временных обращений к адресату. Письменный дискурс характеризуется как нечто видимое и осязаемое и не нацелен на немедленный ответ, но «устремлен на множество контекстов будущего и все они отделены временем и расстоянием от того поля, в котором текст был написан». [1:120]. Время в произведениях Н. Кононова циклично. Будущее становится настоящим, настоящее – прошлым, а прошлое повторяется в будущем. Герой может отправлять (или даже не отправлять) письма в прошлое, в будущее, забывать про них, терять и уничтожать. Но эти письма обязательно придут на правильный адрес.

¹ Кононов Н. Письмо А. Скрябиной от 27 февраля 2011. Из личного архива А.В. Скрябиной

² Примеры цитируются по изданию: Кононов Н.М. Магический бестиарий. М., 2002. В круглых скобках указаны номера страниц.

³ В переводе с латинского языка alter ego означает «другое я». В психологии под термином alter ego подразумевают одну из множества личностей, появившихся в результате психического расстройств.

Если в психологии alter ego (альтернативная личность человека) является достаточно устоявшимся понятием, то в филологических науках данный тер-

мин не используется. На наш взгляд, понятие «двойник», получившее широкое распространение в филологии, не может претендовать на универсальность. Несмотря на то, что герои-двойники неразрывно связаны друг с другом, они все же являются отдельными персонажами, т.е. разными литературными личностями. В то время как alter ego представляет другую, альтернативную личность одного и того же человека. Но так как в филологических науках нет традиции употребления термина alter ego, то для обозначения альтернативной личности героя, мы будем использовать понятие «Другой».

⁴ Разумеется, если рассматривать мир художественного произведения как реальный.

Литература

1. Болдонова И.С. Межличностный диалог: устный и письменный дискурсы. // ВЕСТНИК ЯГУ, 2009, том 6, № 3, с. 120-124.
2. Кутузова Д.А. Введение «Структурированного дневника» по методу Айры Прогоффа.// Московский психотерапевтический журнал, 2009, №1, с.126-140.
3. Хёйзинга Й. НОМО LUDENS // Составитель, переводчик и автор вступительной статьи Д. В. Сильвестров. Научный комментарий Д. Э. Харитоновича. М.: Прогресс традиция, 1997, с.19.
4. Henry-Safier, Hélène. Entre prose et poésie // Le premier quinquennat de la prose russe du XXIe siècle, Hélène Mélat (dir.), Institut d'Études Slaves, Paris, 2006, 317.

Д. М. Давыдов

Детские страхи и детские надежды:
инфантильно-бестиарное в русской поэзии
XX — начала XXI века

Для всякого внимательного читателя новейшей отечественной поэзии очевидно изобилие животных образов и мотивов в ней. Функциональность подобных зооморфизмов в поэтических текстах, разумеется, может быть различной — от чисто анималистической, описательно-остраненной — до эмблематической, аллегорической или даже притчевой.

Нас, однако, в настоящем случае интересует особый модус взаимодействия лирического субъекта и зооморфной метафорики. Среди тех тенденций, которые характерны для новейшей поэзии, и которые позиционировали себя в качестве своего рода литературных движений или направлений, но должны скорее рассматриваться как особые модусы поэтического, — мы имеем в виду, с одной стороны, «новый эпос», а с другой — «прямое высказывание», «новую искренность», «постконцептуализм», — следует выделить и еще один важный модус, который мы называем некроинфантилизмом¹. Ориентируясь на работы ряда антропологов, в первую очередь Арнольда ван Геннепа и Эдмунда Лича, мы постулируем особое состояние «переходной» (т.е. связанной с трансформационными рядами либо их редукцией к современным социокультурным и психическим моделям) оптики, связанной с нарушением обыденного представления о бытии, с принципиальной трансгрессией: «Не столько инфантильное, сколько пубертатное мировосприятие максимально приближенно к онтологическому пониманию жизни и смерти: формирующееся мировоззрение в этот момент обладает колоссальной порождающей силой, исключительной способностью устанавливать максимальное количество связей, оно уже приобрело некоторую (пока достаточно текучую) форму, но еще не окостенело. Этот жизненный момент можно назвать, по Эдмунду Личу, *фазой перехода* от одного нормативного состояния к другому: пребывающий в этой фазе находится “вне статуса, вне общества, вне времени”

Поэты-«инфантилисты» (я понимаю упрощенность подобной формулы и использую ее лишь условно, а не как характеристику какого бы то ни было литературного направления) склонны обращать повышенное внимание на фазу перехода, фазу инициации. “Ребенок должен умереть, прежде чем сможет родиться взрослый человек” (Э.Лич); но возникает соблазн остановить мгновение, представить инициацию как “вечно-длящееся”. При этом лирическое “я” поэта-«инфантилиста» не фиксировано в норматив-

ных или переходной фазы: оно расположено *над* линейной последовательностью фаз и, подобно маятнику, отклоняется то в сторону нормативного “детства”, то в сторону нормативной же “взрослости”; при этом ось колебания находится внутри фазы перехода².

Особая «переходность» данного поэтического модуса подразумевает, среди всего прочего, некие специфические формы либо «плавающего», не фиксированного в единственной точке автоидентификации лирического субъекта, либо его же, лирического субъекта, расщепленность, «несобранность». Самоотожествление с чем бы то ни было, перенос свойств, двойничество и, что для нас в данном случае важно, «нисхождение» (в духе мандельштамовского «Ламарка», который предстает для этой поэтики прецедентным текстом) к деантропоморфизированным формам субъектности оказываются в данном случае принципиальными. Некий архаизм подобной позиции заставляет вспомнить известную синтагму М. Л. Гаспарова: «У зулузов быть одновременно человеком и пауком так же естественно, как у нас быть семьянином, гражданином, блондином, хмиком, спортсменом и мерзавцем»³.

116

С другой стороны, в значительной мере «бестиарный» элемент в современной лирической субъектности в немалой степени объясним через ряд постгуманистических философских моделей; в первую очередь стоит вспомнить о работах Джорджо Агамбена⁴, который подчеркивает принципиальную проблематичность разрыва между животным и человеком: «Открытое есть не что иное, как "захват в плен" свойственного животному не-открытого. Человек приостанавливает свою животность и таким образом открывает "свободную и пустую" зону, в которой жизнь оказывается запертой, покинутой и изгнанной в некоторой зоне чрезвычайного положения»⁵. И далее: «Решающий политический конфликт в нашей культуре, который преобладает над всеми остальными, есть конфликт между животностью и человечностью»⁶.

Таким образом, перед нами вполне сходящиеся к проблематичному субъекту ритуально-антропологическая и политико-онтологическая позиции, и это схождение, но и разная степень проявления данных подходов формируют целый диапазон бестиарных поэтических практик в диапазоне от герметичности до прямого политического, «нового гражданского» высказывания.

На уровне авторской рефлексии к пониманию данной проблематики ближе всех подошла Линор Горалик, поэт, прозаик и эссеист, чрезвычайно важной для новейшей словесности. В одном из интервью она говорит: «Я не то чтобы люблю писать про животных — они как-то все время сами ко мне лезут. <...> Животные у меня всегда получаются совершенно антропоморфные, и я много думала — почему какие-то вещи лично мне легче выражать, используя вот таких антропоморфных животных вместо людей. <...> Дело в том, что животное представляется нам безгрешным. Избежавшим бремени двойственности, какая свойственна человеку. Животное может убивать, гадить, красть, — но мы не можем поставить это ему в вину в том смысле, в котором мы ставим неблагоприятный поступок в вину человеку: животное не отличает добра от зла, а потому все поступки его искренни и суждения непредвзяты. Поэтому когда пытаешься антропоморфизировать животное и наделить его рефлексивными качествами, то возникает эффект безумной трогательности, потому что животное как бы добровольно берет на себя бремя, которое на наши плечи возложено от

рождения. Его сразу становится жалко, оно умиляет, его переживания воспринимаются острее, чем воспринимались бы человеческие в контексте такого же сюжета, — потому что оно, животное, *не обязано*. В отличии от нас, которые *до самой до смерти*⁷. И в другом интервью конкретизирует этот принцип, сравнивая с животным последовательно себя, Москву, язык: «Москва — простой город. Простой в том смысле, что жизнь в нем крутится вокруг ощущения собственной безопасности. Для меня, — маленького и довольно трусливого животного, — это очень понятный принцип. <...>

Москва — захватывающе интересное животное. Блохастое, конечно, но кто не блохастый. <...>Язык — это, несомненно, животное. Оно бывает в хорошем настроении и в плохом, бывает ручное или агрессивное, жестокое, доброе, подлизывающееся, бессмысленное. Я страшно люблю это животное, оно развлекает меня одним своим существованием каждый божий день, и я готова на него палиться целыми днями, как слабоумный — на аквариум с рыбками: открыв рот и капая слюной. Вот представить себе, что мне захочется выбить этому животному глаза, я не могу, какие бы отвратительные вещи оно не делало».⁸

Может показаться, что перед нами метафорика более традиционного типа (и для Горалик порой действительно характерны сугубо притчевые построения), но предьявленная оптика очень концентрированно и в то же время успокоительно-терапевтически репрезентирует самую суть некроинфантильного зооморфического субъекта, который расцветает в поэзии 1990-2010-х, но можно встретить и явно предшествовавшие этому периоду примеры: в «Повести о Лисе» и иных «Сочинениях» Арно Царта и в ряде иных стихотворений и поэм у Елены Шварц, у Алексея Цветкова («на шоссе убит опоссум / не вернется он с войны / человек лежит обосан / в сентрал-парке у воды <...> вянут юноши в пороке / делят девушки барыш / спит опоссум на дороге / засыпай и ты малыш⁹), хотя в первом случае мы встречаем элементы ролевой лирики, во второй — синтаксический параллелизм, не вполне соединяющий зооморфный субъект с лирическим субъектом.

Широко представлена поэтическая бестиарность у Марии Галиной. Если в стихотворениях «Про жука» или «Вспышка размножения кораллов на Большом Барьерном Рифе в полнолуние» перед нами необарочные эмблематические конструкции, то в цикле «Препарируя Брема» обнаруживается яркий пример *ready-maid`a*: фрагменты русского перевода бремеской «Жизни животных» (сама Галина — профессиональный биолог) воспринимаются как художественные высказывания, трансформирующие научно-популярный текст. В цикле «Бестиарий» и в цикле «Нежизнь неживотных» перед нами уже яркий пример деформации субъекта, его трансгрессирования: «вот некий куст что развернул павлиний алый хвост / что некто лепит этот воск но в человечесий рост / что говорит тому кому глядящему во тьму / вот я леплю тебя леплю / вот я терплю тебя терплю <...>»¹⁰. Наконец, в романе в стихах «Всё о Лизе» мы встречаем уже целый ряд квазисубъектных фантомов — людей, богов, духов стихий, животных; перед нами метатекст, построенный на неожиданном преобразовании некроинфантильного модуса в виртуально-биографическое повествование.

Важным автором для формирования собственно некроинфантильной оптики стала Анна Горенко (1972-1999), в случае которой поэтика слилась воедино с биографическим мифом. Известен ее образ-самоидентифи-

фикация, своего рода «синьяль» (заставляющий вспомнить мандельштамовскую осу): «Жжет и лижет язык королевская шкура шмеля / теперь мне снится покорность теперь / податливая мне уступает дверь / из-за которой доносится речь твоя // лжет и слышит меня осязаема тень твоя / тяжела и нежна и колеблема влагой сна / подаваема ею сама и одна она / на расстеленной шкуре поверженного шмеля // и вот на роскошь души извращенность мою возьмет // кто-нибудь и золото чудных плеч // но не ты ли будешь держать предо мною речь // о смерти шмеля о пуле прервавшей его полет?»¹¹.

Способы самоидентификации-самоумаления (ср. постоянный образ мыши у Марии Галиной) очень характерен для этого поэтического модуля. Одно из программных стихотворений Ирины Шостаковской уводит нас (вновь следуя за «Ламарком», при этом снимая на одном из уровней эту ассоциацию, отказываясь от любви к Мандельштаму) в мир тихих бессловесных беспозвоночных: «улиточкой стану и буду улиточкой жить / так как нигде никого никогда не встречали / улиточкой маленькой хочется стать умереть / затем что всё будет сначала и синенький дождик прольётся / и так хорошо когда ветер сырой и сырой / ласкает дышаться и нитков игрушков пластинок / и мандельштама я нет не люблю не надейтесь / просто мрачный собой стишок и больше вообще ничего / в следующей жизни быть может такой разноцветный / вёрткий как майское дерево будет звенеть»¹². Обратим внимание на финальный выход в пространство ритуального, постинициального мира.

118

Другую, пасторально-саркастическую и одновременно чувственную модель зооморфного субъекта предлагает в ранних стихах Дмитрий Воденников: «О кто бы мог еще глядеть / такими бедными овечьими глазами / на это прорастающее пламя, / на пастуха, идущего стеречь, / на гобелен с овечками и небесами // <...> Она к тому ж не ест уже, не пьет, / зато чадит вокруг себя миазмы, / и первой тут зазеленела травка. / Но что же делать? — Рядом волк цветет, / он — жук навозный, он ревнив, как шавка, / он красные не забывает язвы — / она очнется — он ее сожрет»¹³. Важно, что подобный «выделенный» псевдосубъект (точнее два — овца и волк) в дальнейшем станет подпоркой для постконцептуалистского авторского проекта Воденникова, который весь построен на трансформациях и смещениях субъекта.

В стихах Натальи Бельченко зверь представлен своего рода метаметафорой лирического «я» и в то же время лишь его односторонним воплощением диалектики «зверька» и «охотника». При этом данный мотив — структурообразующий для поэзии Бельченко: «<...> Непривычно не быть зверушкой / В зоопарке своем родном. / Поцелуйте верблюда в ушко — / Сквозь иголку мы не пойдем <...>»¹⁴. Напротив, для Владимира Богомякова животное предстает образом Иного, «не-я», которое находится с лирическим субъектах в сложных отношениях. Важно и то, что антропоморфное и зооморфное здесь настолько сплетены, что вспоминается приведенная выше цитата из Гаспарова: «Потерялся серый пушистый кот. / Он до этого бухал целый год. / Встанет в полночь выпить 100 грамм и съесть вареное яичко / И машет сломанными лапами, изображая небесное птичко. / А то сядет напротив и пристально-пристально смотрит в глаза. / Знаешь, говорит, меня больше не держат мои тормоза <...>»¹⁵. (нельзя здесь, кстати, не увидеть и саркастическую реплику на крайне популярный интернет-мем «котики»).

Некроинфантильная бестиарность — важная черта поэтики Дины Гатиной, которая при этом активно работает с инфантильное оптикой *per se*, вне ее абсолютизации; конечно же, «детство» здесь — также проекция смещения субъекта, находящегося в разных временах и возрастах. Зоологические метафоры (первый раздел единственной книги Гатиной называется «Любовь к животным») вплетаются у Гатиной в ткань деконструируемого детского взгляда: «Видишь ли, мы вышли за тебя / с рисунками / морскими свинками, фигурой / предметами исторической / ценности / и не прошли дальше. / Мы бы вышли за тебя / в магазин / сражаться / согласны ли вы? / спросил кто-то / (мы — да, конечно...) / и рванул кольца. / Всё раскрылось и взорвалось. / Мы так хотели выйти за тебя / из дома, / но нам сказали / Ваши свинки могут / изменить ход/выход / они скидывают с себя ночью / всё, кашляют /скрытые камеры»¹⁶.

Наконец, агамбеновское политическое представление о неразрывном животном человеке характерно для стихов Галины Рымбу: «разъясняющая всё кровь животных / политика: животные в хижине решают как быть / ветерок в волосах смуглых животных / утробные крики боевых слонов / / двигаясь внутри экологических систем, / сбрасывая кожу, роняя шерсть / "критика чистого разума" / рассечена когтём / половые акты в лагуне, тёмная жидкость, всхлипы <...>»¹⁷.

На примере лишь очень многих и очень разных поэтов — чье число может быть увеличено в данном контексте минимум на порядок — мы пытались показать важность бестиарных образов, зооморфных моделей субъекта для самой сути нынешней поэзии, что, безусловно, говорит о важной трансформации не только письма, но и самой современной картины мира. Представляется, что это разговор только начал.

119

¹ См. наши статьи: Инфантилизм как поэтическое кредо // Арион. 2003, №3; Мрачный детский взгляд: «переходная» оптика в современной русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2003, №60.

² Давыдов Д. Мрачный детский взгляд... Цит. по: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/davyd.html>

³ Гаспаров М.Л. Записи и выписки. 3-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 235.

⁴ Недавняя дискуссия, состоявшаяся на вечере поэтессы Галины Рымбу (в клубе «Ex libris») между ней и поэтами и критиками Денисом Ларионовым и Кириллом Корчагиным показала подчеркнутое и осознанное внимание молодых поэтов к философии Агамбена.

⁵ Агамбен Дж. Открытое. Человек и животное. Пер. Б.М. Скуратова. М.: РГГУ, 2012. С. 96.

⁶ Там же.

⁷ Горалик Л. Интервью Е. Васильевой-Островской. Цит. по: <http://v-ostrov.netslova.ru/goralik/> Курсив автора

⁸ Интервью В. Эсманову Цит. по: <http://www.lookatme.ru/flow/obschestvo/konets-sveta/68319-linor-goralik>

⁹ Цветков А. Дивно молвить. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 179.

¹⁰ Галина М. Письма водяных девочек. N.Y.: Ailuros Publishing, 2012. P. 50.

¹¹ Горенко А. Праздник неспелого хлеба. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 24.

¹² Шостаковская И. Цветочки. М.: АРГО-РИСК; KOLONNA Publications, 2004. С. 49.

¹³ Воденников Д. Репейник. М.: Изд-во Е.Пахомовой; АРГО-РИСК, 1996. С. 13.

¹⁴ Бельченко Н. Ответные пути. М.: Арт хаус медиа, 2008. С. 40.

¹⁵ Богомяков В. Стихи в дни Спиридонова поворота. М.: АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2014. С. 13.

¹⁶ Гагина Д. По кочкам. М.: АРГО-РИСК; KOLONNA Publications, 2005. С. 15.

¹⁷ Рымбу Г. Передвижное пространство переворота. М.: АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2014. С. 5.

Образы говорящих животных в литературном творчестве детей

Юные авторы часто уподобляют животных людям, в частности, заставляют животных говорить, подобный антропоцентризм объясняется опытом использования игрушек в виде животных¹, а также чтением сказок². Примерный набор семантических блоков, сочетающихся с «говорящими» животными, я и попытаюсь продемонстрировать. Сразу замечу, что меня интересуют лишь те тексты, в которых процесс говорения является предметом рефлексии героя или самого автора (в качестве материала для исследования будут использованы работы воспитанников литературной студии «Зелёный шум» МГДД(Ю)Т)³.

121

Начать бы хотелось со сказки, которая представляет собой внутренний монолог дракона: «В то утро я был в очень плохом настроении, ворочался на горе сокровищ и время от времени попыхивал огнём. Вдруг в пещерном проёме я увидел маленькую тёмную фигурку. Это был человек. От удивления я потерял дар речи: этот человек был первым живым существом, пришедшим сюда из Большого мира за последний миллион лет. Человек тоже заметил меня и, к моему облегчению, также потерял дар речи. Теперь он не сможет задавать мне вопросы, пока к нему самому не вернётся способность говорить. Вдруг человек этот в ужасе повалился на землю. Долго я убеждал человека в том (благо, я снова обрёл способность говорить), что я вовсе не людоед, а значит, есть его мне не нужно. Человек немного приободрился, и я начал расспрашивать его о том, как живут подобные ему «человеки». Он сразу заметил, что правильно говорить не «человеки», а «люди», и начал рассказ. ...Мы разговаривали до глубокой ночи, и, наконец, мой собеседник сказал, что ему пора домой. «Подари мне что-нибудь на память», — попросил я человека. Человек задумался:

— Да у меня и нет с собой ничего, кроме разве что мячика...

— Невероятно! — закричал я, прижимая мяч к себе, — неужели тебе не жаль отдавать такую ценную вещь?!

— Пустяки! — отмахнулся человек, — дай мне тоже что-нибудь на память.

— Мне очень жаль, но у меня нет ничего, хотя бы наполовину такого же ценного, как твой подарок, есть только эти разноцветные безделушки, — виновато пробормотал я.

К моему удивлению человеку разноцветные камешки очень понравились:

— Я обязательно вернусь и принесу тебе новых историй и новых иг-

рушек в обмен на то, что ты хранишь! – прокричал он, уходя.

— До свидания, о, мой умный, милый, щедрый людь! Я никогда тебя не забуду! – отозвался я» (Бережная Полина, 11 лет, 2012 г.).

Нетрудно заметить, что в этой сказке дракон и человек говорят на одном языке, язык для обоих героев является, прежде всего, средством общения, поэтому их так страшит временная утрата речевых способностей. Кроме того, дракон пытается, пусть не очень успешно, освоить словообразовательные модели человеческого, т.е. русского, языка.

Героиня другой истории, напротив, никак не может объяснить с драконом, который говорит на неизвестном ей языке: «В Новый год я стояла у окна и смотрела на улицу. Вдруг я увидела дракона, который с аппетитом ел наш новогодний снег. «Как несправедливо!», — подумала я. Я выскочила на улицу и крикнула дракону: «Стой! погоди! Перестань!». Дракон оглянулся и ответил мне на каком-то чужом языке: «Бух! Шах! Мат! Тут!». Потом дракон продолжил снежный ужин. Я махнула рукой и пошла домой, а дракон ещё долго повторял: «Бух! Шах! Мат! Тут!». А я всю новогоднюю ночь искала в огромном книжном шкафу словарь драконьего языка, но так и не нашла» (Легостаева Ксения, 10 лет, 2012 г.)

А вот ещё одна сказка Полины Бережной: «Богатырь я или Черномор? Такой вопрос я задаю маме всю свою жизнь, т.е. пять минут. Ого, уже пять с половиной! Ой, прошло уже шесть минут с тех пор, как я появился на свет. Так кто же я? Волшебник, эльф или гном? Я спрашиваю маму, а она смеётся. Я начинаю задавать наводящие вопросы: может быть, я домовый или Конёк-Горбунок? Мама улыбается: «Нет, ты гораздо, гораздо лучше!». Меня переполняет радость, я начинаю высказывать новые предположения: «Неужели я единорог?! Пегас, золотая рыбка, великан? А может быть, всё-таки богатырь, ну кто же может быть лучше богатыря?». Мама снова улыбнулась и сказала: «Ну, что ты, наш род значительно славнее! Ну, хорошо, не буду тебя больше мучить, ты – котёнок!». Представляете моё разочарование?! Как я расстроился! Я плакал целую неделю, а недавно у меня появилась небольшая надежда: может быть, я – учёный кот, который ходит по цепи вокруг дуба? Как-никак, свою первую историю я уже рассказал». Это — разговор кошки с котёнком, однако здесь нет ни одного слова-маркера, позволяющего определить видовую принадлежность собеседников, поскольку личность главного героя до самого конца должна оставаться загадкой. Примечательно и то, что герой-котёнок умеет не только говорить, но и придумывать истории, как знаменитый пушкинский кот.

В следующем рассказе игрушечный медвежонок и говорит со своим хозяином, и помогает ему подбирать рифмы (правда, и хозяин у медведя необычный – это маленький Пушкин): «Пушкин проснулся рано, раньше, чем все другие лицеисты. Мальчику показалось, что кто-то толкнул его, от этого он и проснулся. Может, толкнул его мишка? Тот самый мишка, которого сшила для Саши мама перед самым отъездом в лицей? Саша вскочил с кровати и по привычке стал читать молитву. Когда-нибудь всё кончается, кончилась и молитва, тогда Саша стал подбирать рифмы (тоже по привычке): «Мочка» — «почка», «Жучка» — «ручка», «мышка» — «пышка», «пышка»...». Тут Саша замолчал. «Мишка», — подсказал хозяину медвежонок. Потом медвежонок обнял Сашу лапами и прошептал: «Ты только не открывай никому наш секрет». С тех пор Саша Пушкин писал стихи вместе со своим медвежонком...» (Малькова Маша, 10 лет,

2012 г.).

А вот ещё целая группа «сочиняющих» животных: «Есть на свете необычный, / Необычный зоопарк, / Я вчера была там лично, / Меня встретил леопард, / Я сходила с ним в кино, / Вместе ели мы пшено, / Там коровы, как Пегасы, / Пишут налету рассказы, / Там слоны летают, / Песни напевают, / Напевают что-то вроде / «Во саду ли, в огороде...». / Вы в восторге: «Ох» да «Ах»! / Где тот зоопарк? В стихах! / Вас охотно провожу, / Когда строчку допишу!» (Сайкина Саша, 10 лет, 2012 г.). Стихотворение называется «Необычный зоопарк», уже в названии сам автор признаёт, что пишущие и летающие животные – это нечто невероятное. Однако именно в этом тексте столь странные занятия животных получают достаточно реалистическое объяснение: «необычный зоопарк» — зоопарк, придуманный героиней.

Примечательно, что когда дети пытаются придумать необычное животное, они наделяют его способностью летать и говорить, например: «Ой, только не это! Кажется, он проснулся! Ну вот, кончилась наша нормальная жизнь! Вы не понимаете, о чём я говорю? Подождите, сейчас я расскажу всё по порядку. Недавно мама решила сделать мне подарок и повела меня в зоомагазин, чтобы там я выбрала себе друга. Я выбрала милого ёжика. Когда мы принесли ежа домой, оказалось, что он – не совсем обычный ёж (неслучайно он стоил так дорого!). Еж не захотел сидеть в коробке, он взмыл под самый потолок и запел: «Я – волшебный ёжик, / Я — весёлый ёжик, / Я умею летать, / Я умею плясать!». Сначала нам всё это очень понравилось, но вскоре мы поняли, что ёжик не собирается спускаться вниз, а главное, он не хочет молчать. Чуть позднее мы выяснили ещё одну подробность: наш странный ёжик ложится спать в 12 ночи, а просыпается в 5 утра. Ну вот, я говорила, он уже проснулся, берегите нервы, берегите уши!» («Странная покупка», Боровикова Ира, 10 лет, 2010г.).

Часто истории, придуманные детьми, строятся по канонам волшебной сказки (потеря-поиск-обретение), а говорящее животное появляется в некий поворотный момент (момент разрушения гармонии) и исчезает, когда гармония восстановлена, тем самым выполняя функции волшебного помощника⁴: «Джек остановился у двери, из комнаты доносились приглушённые голоса: «Нам не удастся сохранить театр, зрители к нам не ходят, театр им не нужен...», — вздохнула мама. Джек ждал, что отец возразит маме, но он молчал, а потом произнёс: «Кажется, ты права, мы больше не сможем содержать этот театр, зрителей мало, доходы от представлений малы...». Джек больше не мог слушать этот чудовищный разговор, Джек побегал по коридору и вскоре оказался на небольшой сцене.

Свет в зале давно потушили, репетиция кончилась. И тут в зрительный зал заглянула луна (она смотрела сквозь небольшую дырку в потолке). Кажется, луна кивнула Джеку. Она хотела бы помочь мальчику, но как? Джек находился так далеко от неё... Мальчик взглянул на луну, луна словно ему подмигнула. Вдруг там, наверху, стало очень светло, Джек зажмурился, а, когда он открыл глаза, перед ним стоял грациозный белый пудель (такого красивого пуделя Джек никогда не видел). Пудель долго рассматривал мальчика, а потом заговорил (да-да, заговорил, а не залаял, разве такой чудесный пудель мог лаять?):

— Ты слышишь шум?

— Нет, — прошептал удивлённый мальчишка. В пустом зале было по-прежнему тихо

— Послушай, ты должен услышать, это самый приятный звук для нас, артистов, это – аплодисменты! – настаивал пудель, будто не замечая удивления Джека.

Джек не знал, что ответить, ведь он впервые в жизни разговаривал с собакой (точнее, собака разговаривала с ним).

— А этих людей ты видишь? – продолжал спрашивать пудель. – Они аплодируют, представление удалось! Не стоит сдаваться, у вас всё впереди! У вас ещё будет самый чудесный театр на свете!

Мальчику хотелось верить словам «лунного» пуделя, ну как вообще можно верить словам собаки? Пудель сменил тему: «А ты не принесёшь мне кусочек индейки?». Джек побежал на кухню и вернулся через секунду, но в зрительном зале никого уже не было. На полу Джек нашёл стопку листов, новый сценарий. Мальчик поднял первый лист и прочитал название: «Белый пудель на белой луне». Спектакль с таким названием до сих пор идёт с большим успехом в маленьком театре маленького города. И луна тоже очень любит смотреть этот спектакль...» (Атабекова Полина, 13 лет, 2013 г.).

Теперь обратимся к текстам, в которых используются междометия, имитирующие «речь» животных: «Залез серый кот / В коричневый бот / И плачет, рыдает, ревёт: / «Из дома прогнали, / А дома пинали, / Любовь лишь к собакам дома питали!!!». / И решил тогда кот, / Что он к Мурке пойдёт / Хотя на год, хоть на год, хоть на год!!! / Но вот по пути / (Долго к Мурке идти) / Повстречал он ребят / Из страны БРУМБУРТИ. / И сказал коту Саша, / Подтвердила и Маша: / «А не хочешь ты с нами пойти?!». / Топнув лапкой легонько / И подумав, сказал кот тихонько: / «Мяу-мяу!», что значит: «Пошли!!!» (Трошко Таня, 12 лет, 2007г.). Этот кот владеет двумя языками (человеческим и кошачьим), а герои-дети правильно переводят его мяуканье. Лирическая героиня Большой Насти, напротив, не понимает мяуканье кошки, кошка – загадочное существо: «Я не знаю, кто ты, / Я не знаю, какая ты... / Может, ты дикая, / Может быть, нет... / Я спросила тебя: «Любишь свет?». / Ты мяукнула что-то в ответ» (Большова Настя, 9 лет, 2008 г.).

Реже в детских произведениях встречаются животные, которые хотят говорить, но не могут: «Как-то рано по утрам / Пёс забрался в конуру, / Он весь день на нас смотрел, / Что-то вымолвить хотел. / Попытка была напрасной...» (Ораевский Вася, 13 лет, 2010 г.). Здесь обыгрывается представление о собаке как о существе, которое всё понимает, но ничего не может сказать. «Молчащей» собакой я и закончу рассказ о «говорящих» животных.

¹ Об этом феномене см. подробнее: Бондаренко А.К., Матусик А.И. Воспитание детей в игре. — М., 1983.

² См. Костюхин Е.А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987; Никифоров А.И. Народная детская сказка драматического жанра. — Л., 1928

³ 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.

⁴ См. Пропп В.Я. Морфология сказки. — Л., 1969.

А. С. Выренкова, Б. В. Орехов, Т. И. Резникова

Типологическая база данных глаголов,
обозначающих звуки животных¹

Животный мир представлен в лексической системе языка достаточно разнообразно. Разнообразнее, чем кажется на первый взгляд. Неспециалист прежде всего вспомнит о названиях животных. Действительно, их много, у каждого своё происхождение и судьба в языке: какие-то стали частотными, вошли в состав фразеологизмов, а какие-то чрезвычайно редки или вовсе забыты носителями. Однако имена животных не существуют в языке изолированно, они сочетаются с определёнными глаголами и прилагательными, причём делают это не хаотически, а в соответствии с последовательной системой, не всегда очевидной. Скажем, про зайца можно сказать, что он «прыткий» («Уже лихорадка начинала подкрадываться к нему; уже священник, «мастер против порчи», два раза в виде очень прыткого зайца с бородой и косичкой перебежал ему дорогу», И.С. Тургенев «Дым»), а про ворону по-русски так, скорее всего, не говорят. Лингвист вправе задаться вопросом о границах такой сочетаемости и о том, как и почему она складывается. Более того, такая система для разных языков может отличаться, и вполне возможно, что в каком-то языке и про ворону, и про зайца можно будет сказать «прыткий», но для того, чтобы это выяснить, необходимо провести специальные лингвистические изыскания — в обычном словаре такую информацию не найти.

Один из интереснейших классов глаголов, связанных специфическими отношениями с животными, это класс глаголов звука. Наш повседневный опыт подсказывает нам, что животные издают звуки, часто хорошо узнаваемые, то есть лай собаки трудно спутать с мычанием коровы или кудахтаньем курицы. Но отражено ли это разнообразие в языке? С детства нам знакомы звукоподражательные слова: *кар-кар, гав-гав, кря-кря*, которые закреплены за каким-либо животным. Однако этот набор ограничен, а животных гораздо больше. Звукоподражания известны для одомашненных существ и тех животных, которые обитают вблизи поселений человека. Но уже для звуков, издаваемых дикими животными (вроде, например, клекота птиц), звукоподражаний мы, скорее всего, не найдем. Существенно полнее мир звериных звуков представлен в глагольной лексике, ср. *мычать, блеять, чирикать, ворковать* и под. При этом глаголы с лингвистической точки зрения интереснее: дело в том, что их семантика богаче, чем у звукоподражательных слов. Этот факт обусловлен тем, что глаголы наряду с исходным значением животного звука нередко развивают переносные значения, и иногда, как мы увидим далее, используются даже в «незвуковых» контекстах.

Кроме того, у глаголов есть еще одна примечательная особенность: часто один и тот же глагол употребляется для обозначения звуков сразу нескольких животных. Важно при этом, что в разных языках такие «объединения» необязательно совпадают. Например, мыши и птенцы «пищат» и в башкирском (*типелдәү*), и в коми-зырянском (*čipкуну*). Но в хантыйском мышь ещё и «визжит» (*s'äliti*), как свинья, собака или птица. В русском языке мы вряд ли сможем найти такой глагол, который одинаково естественно звучит в сочетании и с мышью, и со свиньей, и с собакой, и с птицей.

Изучением лексических систем языков в сопоставлении занимается лексическая типология, дисциплина, сравнительно недавно возникшая по аналогии с типологией грамматики. Хотя само по себе сравнение слов в различных языках имеет давнюю традицию, лексическая типология как научная область состоялась только в тот момент, когда у неё появился свой методологический аппарат: «исследования в этой области могут стать продуктивными только тогда, когда описания разных языков будут следовать единому теоретическому подходу, единой методике и единому плану описания <...> именно в этом случае можно будет получить главное: сопоставимые результаты по разным языкам»². Одним из возможных теоретических подходов к лексической типологии является «фреймовый»: он предполагает в качестве общей основы для сопоставления языков набор элементарных ситуаций («фреймов»), которые покрываются лексемами исследуемого семантического поля. Соответственно, разные языки сравниваются на основании того, как они распределяют эти ситуации между своими лексическими единицами. Такая работа не просто выявляет сходства и различия между отдельными языками, но и показывает, какие явления окружающей нас действительности чаще всего противопоставляются в естественных языках лексическими средствами. «Так, в плавании — это активное плавание, плавание неодушевленного предмета по течению, статичное положение на поверхности воды и движение судов и на судах»³.

Применительно к глаголам, обозначающим звуки животных, набор элементарных ситуаций, служащих основой для сопоставления, задается самим списком животных. И языки, как и в случае других лексических полей, различаются стратегиями распределения этих ситуаций между лексемами. Действительно, как отмечалось выше, в разных языках комбинации животных, объединяемых в одном звуковом глаголе, не совпадают, и выявление частотных и, напротив, редких моделей в этой зоне — одна из задач типологического исследования. Наиболее радикальная стратегия, которую можно себе представить в этой связи, — это объединение всех животных звуков в одной лексеме. Такая модель представлена, например, в японском, где имеется универсальный глагол *naku*, обозначающий крики всех животных вообще.

Однако для межъязыкового сравнения существенны не только особенности лексического комбинирования звуков различных животных, но и переносные значения соответствующих глаголов. Дело в том, что многие лексемы, которые первоначально употреблялись только по отношению к животным, со временем стали приобретать метафорические значения и выступать применительно к людям, предметам и явлениям природы⁴. Исследование этого аспекта поведения лексики представляет особый интерес в типологической перспективе. Если в русском языке

воркуют голуби и влюблённые, то наблюдается ли такое же метафорическое значение у глагола *ворковать* в других языках? Ответить на этот вопрос можно только собрав и классифицировав по фреймам (ситуациям) значительный материал разных по структуре, происхождению и географической локализации языков.

Однако ручная классификация значительного объёма данных, который необходим для обоснованных выводов, затруднительна. Поэтому собранный материал удобнее всего поместить в базу данных.

На сегодняшний день уже существует несколько баз данных, результирующих лексико-типологические исследования. Среди них база данных признаковой лексики⁵, предикатов боли⁶, глаголов плавания. В этих базах собраны данные, полученные с помощью опроса информантов — основного метода получения лингвистической информации в лексической типологии.

При этом упомянутые базы данных отличаются своеобразным методологическим дуализмом. С одной стороны, как уже говорилось, такого рода электронные инструменты нужны для облегчения работы исследователя по обработке и систематизации материала. С другой стороны, в самой архитектуре базы обычно бывают заложены принципы, сформулировать которые возможно только уже проведя концептуальную обработку данных. То есть базы как инструмент анализа своей структурой во многом уже отражают результаты анализа. В случае с глаголами, обозначающими звуки животных, речь идёт о классификации вторичных значений по типам метафорического переноса. Такая классификация может появиться только как результат внимательного рассмотрения собранного языкового материала. В то же время база будет малофункциональна без введения соответствующего классификационного поля, которое позволило бы извлекать примеры сходных значений (скажем, случаи, в которых глагол, обозначающий звук, издаваемый каким-либо животным, в применении к человеку начинает обозначать плач или смех).

Информацию, содержащуюся в базе данных глаголов звуков животных⁷, можно условно разделить на две категории. В первой находятся сведения, касающиеся глаголов и их употребления в прямом значении, то есть в таких контекстах, которые подразумевают участие в описываемой ситуации собственно животного: *корова мычит, собака лает, ворона каркает*. Именно эта информация может дать представление о том, как именно происходит распределение глаголов по животным в смысле их сочетаемости. Например, в грузинском языке одна лексема служит для обозначения звуков, издаваемых утками и лягушками. Для носителя русского языка, в котором присутствуют и *крякать*, и *квакать*, этот языковой факт наверняка будет воспринят как необычный. В то же время во многих языках собакоподобные животные (собственно собака, волк, иногда лисица) «объединяются» глаголом со значением «рычать», и в этом ни носитель русского, ни носители большинства других известных нам языков не найдут ничего необычного.

Однако те же самые глаголы часто используются в речи в непрямом значении. У лексем, первоначально означавших специально звуки животных, как уже говорилось выше, можно наблюдать метафорический перенос. Релевантная для этого — переносного — значения информация составляет вторую группу полей базы данных.

Рассмотрим эти поля предметно. Каждая запись в базе данных со-

держит информацию о языке, для которого эта запись сделана. Количество таких языков для лексико-типологического исследования обычно, во-первых, меньше, чем для аналогичных проектов в грамматической типологии, а, во-вторых, включает и близкородственные пары языков (опять-таки в отличие от традиционного построения выборки в грамматической типологии). Тому есть ряд системных причин, среди которых и трудности качественного сбора материала, требующего плотной работы с носителем языка, и зачастую полная невозможность обращения к имеющимся справочникам, которые попросту не содержат нужной информации, в то время как типологи, изучающие грамматические явления, могут обойтись соответствующими справочниками, фиксирующими всё необходимое. Всё это затрудняет привлечение материала большого количества языков. Кроме того, для исследований лексики (например, лексической типологии) оказывается не столь важна степень родства между языками⁸. В нашей базе данных около 30 языков (и база продолжает пополняться), и среди них есть такие, которые относятся к одной группе по генетической классификации языков (например, русский и сербский).

Еще одно поле содержит информацию о релевантном для данной записи животном. Иными словами, название какого животного сочетается с интересующим нас глаголом. С исследовательской точки зрения это поле базы также проблематизировано. Например, не любой язык способен дать лингвистически специфичный материал для каждого животного. С одной стороны, по отношению к ряду животных употребляются глаголы звучания, изначально использующиеся для других, не звериных, источников звука. Так, в привычном для русского языка словосочетании *слон трубит* глагол *трубить* по отношению к животному *слон* очевидным образом вторичен. С другой стороны, не все животные издают звуки. А из тех, что издают их, не все имеют для этого процесса специфическое с точки зрения языка описание. Скажем, в современном русском языке нет специального (и даже регулярного) глагола, обозначающего звук, издаваемый лисой. Хотя, возможно, такой глагол существовал в древнерусском языке, насколько можно судить по тексту «Слова о полку Игореве»: «Уже бо бѣды его пасеть птиць подобію, вльци грозу въсрожать по яругамъ, орли клетомъ на кости звѣри зовуть, лисици *брешуть* на чръленыя щиты».

Наконец, списки самих названий животных для разных языков могут быть неодинаковыми. Скажем, некоторые языки могут не различать членов пар «корова — бык», «ворон — ворона» и т. д.

С точки зрения иерархии представления информации, центральным в этой группе полей, естественно, является поле, называемое глагол в данном языке. Оно является своего рода «входом» для всей записи и единицей классификации.

К глаголу прикреплен его переводной эквивалент, то есть простой перевод глагольной лексемы на русский язык. Такой перевод может быть не вполне точен и по значению либо шире, либо уже соответствующего ему русского глагола. Если мы наблюдаем несоответствие семантики, то должны сделать пояснения на этот счёт и занести их в базу. Однако диапазон расхождения для прямого значения глаголов, обозначающих звуки животных, не слишком велик и поэтому пояснения необходимы далеко не всегда.

Каждая запись также содержит поле для фиксации примера употребления глагола в прямом значении.

Более сложную информацию представляет вторая группа полей, описывающих метафорическое употребление глаголов.

Во-первых, каждый глагол в своем производном значении должен иметь другой переводной эквивалент, очевидно, не совпадающий с переводом первичного значения. Так, звук *murista*, издаваемый целым рядом животных в финском языке (кошка, лев, морской лев, медведь, кабан, волк, собака), можно обозначить русским глаголом *рычать*, а его метафорическое употребление лежит в области физиологических звуков, издаваемых человеком, и должно иметь перевод *урчать в животе*.

И для прямого значения, и для метафорического в базе заложены поля, описывающие грамматические конструкции, в которых употребляются интересующие нас глаголы. Это сделано для того, чтобы зафиксировать возможную разницу между употреблениями глаголов в разных значениях. Так, русский глагол *мычать* может быть употреблен в переносном значении в составе конструкции «мычать, что...», но такая конструкция была бы невозможна при употреблении глагола в прямом значении.

Центральным в группе полей, описывающих метафорические переносы глаголов, является поле, фиксирующее тип результата при метафорическом переносе (фрейм) — своего рода теги, по которым в будущем можно будет легко находить в базе случаи одинаковых метафорических переносов. Заполнение этого поля представляет собой наибольшие трудности, отчасти затрагивающие проблему методологического дуализма, о котором говорилось ранее. Заранее заданный для участников проекта список таких типов оказался слишком приблизительным и не учитывал всего реального многообразия языкового материала. В результате нередки были случаи, которые заставляли экспертов по конкретным языкам «притягивать» имеющиеся теги к не слишком подходящим переносам. Иными словами, в какой-то части априорного списка типов результата при метафорическом употреблении явно не хватало необходимых пунктов. Одновременно с этим в процессе внимательного рассмотрения собранного в базе данных материала обнаружились и такие теги, необходимость которых либо не подтверждалась реальными языковыми данными, либо могла быть поставлена под сомнение из-за их неудачной формулировки. Так, к примеру, в ходе доработки списка тегов было принято решение убрать из него пункт, описывающий «веселый, открытый смех», так как материал, появившийся в результате работы с информантами, обнаруживал очевидное дублирование в данном случае других разновидностей смеха, не отличимых друг от друга по языковым данным.

Предварительный список тегов и процесс его улучшения требуют специального описания. Пока ограничимся тем, что отметим главное: типы результата при метафорическом переносе глаголов звуков животных могут быть приблизительно поделены на разнообразные звуки, издаваемые человеком, природными объектами и артефактами, а также не звуки (например, глаголы, используемые для описания ощущения и состояния, как русское *куковать*).

При работе с этой второй группой полей, описывающих метафорическое употребление глаголов, крайне важным является поле, фиксирующее пример такого употребления и его перевод. Только это поле способно дать представление о реально стоящем за глаголом значении. Некачественный пример в данном случае может выглядеть следующим образом: *кукует как кукушка (о человеке)*. Такое высказывание не дает

понимания лингвистической природы употребления глагола. Действительно ли глагол *куковать* регулярно употребляется в интересующем нас языке с метафорическим переносом на человека или это всего лишь окказиональный случай, порожденный в идиостиле информанта? Каковы границы семантики такого употребления? На все эти вопросы с помощью приведенного примера ответить невозможно. Напротив, метафорическое употребление корейского глагола *swik-swik-keli-ta* (“шипеть”, в прямом значении употребляется в сочетании со змеей) довольно прозрачно поступает при рассмотрении таких примеров: *Pwungsen-eyse palam-i* [X] *swik.swik-keli-mye* [V] *say-e nao-ass-ta* “Из воздушного шарика, свистя, выходил воздух”; *Yele kay-uy sinhothan-i* [X] *swik-swik-keli-mye* [V] *sos-a-ol-lass-ta* “Несколько сигнальных пуль взлетело, свистя”.

В первоначально разработанной архитектуре базы данных были и другие поля, дальнейшая работа с которыми породила сложности такого уровня, что приходится поставить их будущее в общей структуре базы под сомнение. Среди них поле оценки. Замысел, подразумевавший наличие этого поля, был в том, чтобы фиксировать оценочные компоненты значения глагола для разных языков. Скажем, глагол *ржать* в русском языке в метафорическом употреблении всегда подразумевает негативную оценку говорящим. В то же время на практике при работе с информантами и при дальнейшей обработке материала чрезвычайно трудно разграничить объект приложения такой оценки: оценивается таким образом действие, его субъект, производимый звук или что-то еще. Вероятнее всего, это поле будет удалено из окончательного списка полей базы.

Такая архитектура базы данных, как мы надеемся, должна охватывать большинство потребностей исследователей, которые захотели бы воспользоваться ею для своих целей. Как кажется разработчикам, эти цели могут лежать, прежде всего, в двух плоскостях. Первую можно условно обозначить как лексикографическую. База данных могла бы стать основой для нового типа словаря, фиксирующего гораздо больше нюансов значений, чем это обычно происходит. Такой словарь мог бы быть полезен и изучающим новый для себя язык, и опытным переводчикам. Вторую плоскость можно назвать исследовательской, она связана с чисто академическим интересом возможных пользователей, которые захотят осуществить на этом материале свои исследовательские проекты.

База будет представлена в Интернете в свободном доступе.

¹ Данное научное исследование (№ 14-05-0060) выполнено при поддержке Программы «Научный фонд НИУ ВШЭ» в 2014 г.

² Рахилина Е.В., Резникова Т.И. Фреймовый подход к лексической типологии // Вопросы языкознания. 2013. № 2. С. 3-31.

³ Там же.

⁴ См. Рахилина Е. В. Звуки Му // Проблемы грамматики и типологии : сборник статей памяти В. П. Неद्याкова : сб. науч. тр. М. : Знак, 2010. – С. 283–302.

⁵ Кюсева М. В., Резникова Т. И., Рыжова Д. А. Типологическая база данных адъективной лексики // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: По материалам ежегодной Международной конференции «Диалог» (Бекасово, 29 мая - 2 июня 2013 г.). В 2-х т. Т. 1: Основная программа конференции. Вып. 12

(19). М. : РГГУ, 2013. P. 407-418.

⁶ Kostyrkin A. V., Panina A. S., Reznikova T. I., Bonch-Osmolovskaia A. A. Constructing a lexico-typological database (for a study of pain predicates) // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: По материалам ежегодной Международной конференции «Диалог» (Бекасово, 30 мая - 3 июня 2012г.). В 2-х т. Т. 1: Основная программа конференции. Вып. 11 (18). М. : РГГУ, 2012. P. 288-295.

⁷ Интерфейс базы доступен в Интернете по адресу: <http://nevmenandr.net/cgi-bin/zvukimu.pl>

⁸ Reznikova T., Rakhilina E., Bonch-Osmolovskaya A. Towards a typology of pain predicates // *Linguistics*. Volume 50, Issue 3 (May 2012). P. 421-465.

И. М. Косов

Стихийная лингвистика Е.П. Блаватской

и зооморфность в русском поэтическом модерне

132

Этот текст имеет своей целью выяснить степень включенности теософской мифологии в бестиарный аспект текстуальной реальности поэзии русского модерна 20-х-30-х гг. Для этого мы выясним структуру той части этого мифа, которая была инкорпорирована Е.П. Блаватской в ее интерпретацию образов четырех евангелистов. Поскольку оба концепта – теософский миф и житнетворческий миф поэзии русского модерна имеют сходную синтетическую природу, т.е. они созданы в неких узких «кружках» и салонах, будь то «окультиные» или литературные (что прямо коррелирует с некоей сектой или племенем), к ним возможно применить с равной степенью успеха методы религиозоведческого и историко-антропологического исследования.

Поскольку наиболее очевидным элементом теософской мифологии текстуально является вербальное воплощение образов трех из четырех евангелистов, то мы предпримем анализ этих параллелей в ограниченной выборке текстов теософского общества – первом и втором томах «Разоблаченной Изиды» и ряда фрагментов поэтических произведений русского модерна. Т. к. эти тексты являлись в равной степени результатом некоей «культовой» деятельности в рамках узкой группы индоктринированных адептов, подобные анималистические топосы имеют схожий характер и должны быть изучены в единой хронологической последовательности.

Однако, для проверки единства текстуальной реальности трудов теософского общества и русского поэтического модерна требуется дополнительное пересечение зооморфной топике, и поэтому нами добавлена еще одна параллель – лошадиная (кроме, орла, льва и тельца(быка)).

Итак, посмотрим, как организовано культовое пространство и время во львиных метафорах Блаватской и отечественной поэзии 20-х-30-х гг. Пафос Е.П. Блаватской организует своеобразное мифопоэтическое место льва – это пустыня, причем лев в ней неподвижен, антропоморфен и отождествляется со стихией солнца¹. Лев у нее – это еще и некий тотем, древнее божество, расположенное географически где-то на Ближнем Востоке². Он существует в нескончаемом настоящем времени, у него нет ни прошлого, ни будущего. Метод построения львиной метафоры у нее – это вплетение в антропологическое повествование о «мифах» народов мира собственных стихийных и астрологических аллюзий. Этим она пыталась добиться встраивания библейского мифа в конструировавшуюся ею «все-религию» теософов.

В среде же отечественных поэтов-модернистов созданием львиных гипербол и метафор наиболее активно занимался Д. Хармс, также создававший в своих произведениях подобного рода сюрреалистические образы, однако его лев постоянно движется³, и его координаты нам неизвестны. А вот стихия льва и у Хармса – солнце и огонь⁴. Это однозначно астрологическая трактовка льва, евангельский аспект у Хармса не задействован. Способом воздействия на аудиторию здесь является смешивание технологических и астрологических, планетарных и стихийных аллюзий с целью трансляции собственной точки зрения на современные автору события (революция и т.п.). Тогда как образ овна-быка-тельца у Блаватской в основном существует в прошлом времени, локализован в Израиле и Ливии⁵, а отождествляется со стихиями земли и огня. Одновременно он довольно статичен и антропоморфен. Его абсолютно точно можно связать с тем культовым понятием, которое называется «знак тельца» в астрологии. Образ тельца у нее служит для реконструкции того же иудео-христианского религиозного мифа, который она возводит к различным древневосточным культам, и стилистически подражая им, выстраивает миф собственный. Т.о., «овен» потребовался Елене Петровне для создания ее собственного сказа в виде пересказа-комментария. Ряд зооморфных символов, изображенный ею в «Разоблаченной Изиде» постоянно убеждает читателя в значительном объеме древних памятников, якобы подтверждающих излагаемую Блаватской точку зрения на тот или иной факт:

133

...Каин, руководящий Тельцом (Бык) Зодиака, тоже очень многозначителен. Телец принадлежит к земному треугольнику и в связи с этим знаком неплохо будет напомнить читателю об одной аллегории из персидской “Авесты”...

Этим способом в данном тексте автор пытается убедить читателя в достоверности собственных выкладок, нанизывая ряд отсылок к различным источникам на ее метарелигиозный дискурс.

Вместе с тем в стихотворной текстуальной среде метафора быка принадлежит воздушной стихии, и существует в настоящем времени. Бык здесь обладает главным образом животными чертами, и олицетворяет собой движение – конфликт, прыжок, столкновение. Так, Игорь Сельвинский создал быка при помощи звуков и дуновений⁶, а К. Вагинов наделяет бычьими чертами сам поэтический жанр:

Крутым быком пересекая стены,
Упал на площадь виноградный стих.
Что делать нам, какой суровой карой
Ему сиянье славы возвратим?...

Часто бык символизирует собою наличие или отсутствие некоего объема, впуклости или выпуклости. В «Торжестве земледелия» Заболоцкого он воплотил в себе некую внутреннюю духовную неопределенность и неустойчивость⁷. Иначе говоря, бык одновременно материален и нематериален в коллективном подсознательном отечественных поэтов-модернистов. Он не имеет никаких «астроинтертекстуальных» или астрологических черт, и вряд ли может быть связан со знаком тельца. Деятели русского поэтического модерна не имеют единого принципа работы с вос-

приятием читателя, он разнится в зависимости от тематики и поэтической формы. Бык абсолютно безлик и анонимен в этом отношении.

Следующая животная метафора, отобранная нами, связана с орлом. В текстах Е.П. Блаватской его стихия воздух, он в нем постоянно движется. Его временной промежуток – прошлое⁸. Орел движется у Блаватской или сверху вниз, или вперед⁹. Он не имеет географического положения. Здесь суггестивным методом Блаватской является трансформация широко известных культурных и мифологических паттернов в подобие байки, скетча, наполненного разнообразными обыденными в интертексте античных и средневековых мифов «орлиными» атрибутами.

Тогда как стихотворная среда русского модерна дает нам разноплановую трактовку образа орла – он одновременно и изваяние, и дух «имперскости», а также и просто герб Российской империи¹⁰. Причем, географически орлиный топос связан с Петербургом:

Отлетел орёл монарший,
И колонны стали старше;
Императорского марша
Не услышат города...
(Д. Усов. Петербург.)

134

Орел это чаще всего элемент архитектуры, а не живая птица, однако он чрезвычайно подвижен. На перцепцию поэтического образа орла в произведениях отечественных поэтов-модернистов влияет такое художественное средство, как звукопись и ритмика. Этим достигается дополнительное отождествление орла с его стихией – воздухом, посредством повторения шипящих звуков.

Лошадь у Блаватской не имеет подвижности, ее время – прошлое, и местоположение ее нам неизвестно. Ее стихия – водная¹¹. В тексте она имеет вспомогательные функции в риторике автора, и не встраивается в ее общую телеологию.

Поэты русского модерна также не дают лошади какого-то определенного места. В их понимании она связана со стихией земли, и постоянно находится в движении, ее географическое положение нам также неизвестно. Лошадь обладает в поэзии русского модерна единством с растительным и животным мирами, и не имеет человеческих черт:

...Кони-вы-копяги, винтовки меж ушами.
Сивую кукушко?й перкликались ПОДКОВУ.
По степу курганы, ды на курган ем?шаны
Ды на емшан "татарьки" да сивай ковьель...
И. Сильванский. Улялаевщина.

Дорожная символика также едина с образом лошади, причем, лошадь обозначает не только, как у Сильванского, дорогу обычную, степную или проселочную, но и железную, это общий символ пути и перемен:

Смотрит умными глазами лошадь
Из вагонной мглы
И веселый жеребенок все хочет взьерошить
Наши узлы.

Господи, наконец-то едем,
Все равно куда!
И нашим четвероногим соседям
Нравится езда...

Г. Маслов. Путь во мрак.

В этом случае ритмика и звукопись задействованы для создания акустического сопровождения лошади – цокота копыт, и служат внешнему оформлению образа дороги.

Таким образом, отечественные поэты-модернисты (которые также создавали свою собственную мифологию из известных им культурных паттернов), предпочитали заимствовать мифологический аспект своих поэтических мирозданий из европейской культурной традиции, а восточные мифы – астрологические и прочие – ими задействованы не были, в отличие от Е.П. Блаватской, которая также ставила себе похожие цели, но добивалась их другими методами, суггестивными методами строительства тоталитарных сект, и полностью осознанно. Однако, уличить в этом поэтов русского модерна вряд ли возможно. Но также можно отметить, что создание фольклора в житнетворчестве русского модерна было скорее интертекстуальной тенденцией, чем стратегией религиозной группы к вовлечению новых членов.

И тем не менее, к примеру, во все той же «Уляяевщине» Сильванского очень сильны те напевные повторы и ритмика, которая и создает поэзию т.н. «внушения». В этом смысле, лингвистика стихий, т. е поиск поэтами и писателями основных характеристик стихий в языке, наиболее четко прослеживается в отечественных поэтических текстах 20-30-х гг. Мы можем заключить, что в теософской прозе наблюдается прямое заимствование фольклорного материала и его комбинации (Восток-Запад), а вот русский модерн занимается синтезом собственных, неизвестных до него образов, часто на почве собственного фольклора, инкорпорируя в него европейские мифы.

135

СТИХИЙНАЯ ЛИНГВИСТИКА БЛАВАТСКОЙ...

¹ ...постепенно по мере того как солнце поднимается, и опять втягивает их в себя, когда оно склоняется к западу; также особенности солнечного и лунного камней и гелиоселена, петуха, льва и других животных...(Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида. пер. О. Колесников. т.1 с.140)

² ...Офит есть ни что иное, как преемник египетского Кнуфиса, Добрый Змий со львиной лучистой головой...(Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида. пер. О. Колесников. т.2 с. 88).

³ ...И вагоны, заскрипев,
понеслись. Потух огонь.
Мчится поезд, будто лев,
убегает от погонь.

18 февраля 1936 (Д. Хармс. Подслушанный мною спор «золотых сердец» о бешемели.)

⁴ ...Планеты, вы похожи на зверей!
Ты, солнце, лев, планет владыка,
ты неба властелин. Ты — царь.

Я тоже царь... (Д. Хармс. Архитектор)

⁵ ...Впредь пророки главенствовали в Израиле, где преобладало поклонение

тельцу...(Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида. пер. О. Колесников. т.2 с.213)
 ... В Ливии он принимает форму барана и отождествляется с египетским Амоном, который рождает Озириса, бога тельца... (Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида. пер. О. Колесников. т. 1 с. 150).

⁶ ...Важенка робко стоит бочком
 За венценосным быком.
 Его плечи и грудь покрывает грязь.
 Измазав чалый окрас,
 И он, оскорбляя соперника басом,
 Дует в ноздри и водит глазом...

(Охота на тигра. Поэзия 1920-х гг., под ред. М.Л. Гаспарова. М., 2000. С. 431).

⁷ ...«Едва могу себя понять,
 сказал бык, смотря в окно,
 на мне сознания есть печать,
 но сердцем я старик давно»...

(Н. Заболоцкий. Торжество земледелия. Поэзия 1920-х гг. под ред. М.Л. Гаспарова. М., 2000. С. 282).

⁸ ...Ни медведице, ни орлу, ни быку, про которых говорят, что Пифагор уговаривал их бросать едение бобов... (Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида. пер. О. Колесников. т. 2, с. 38).

⁹ ... Подчинив белого орла своей воле, заставил его спуститься к нему из облаков и, тихонько поглаживая его рукой, беседовал с ним... (Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида. пер. О. Колесников. т.1, с. 158).

...время и пространство исчезают перед орлиным глазом бессмертной души... (Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида. пер. О. Колесников. т. 1, с. 157)

¹⁰ ...Истрачен и издерган герб наш орлий
 На перья канцелярских хмурых душ,
 Но мы бинтуем кровельною марлей
 Разодранные раны дырких крыш...

(В. Шершеневич. Аренда у легенд. 1923)

¹¹ ...приводили в пример лошадь, у которой, в самом деле, были пальцы, разделенные перепонками...(Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида. пер. О. Колесников. т. 1, с. 222).

Описание рыб в церковнославянском переводе
географического атласа середины XVII века:
реалии или мифы?

Начало и середина XVII века характеризуется резким подъемом интереса русского читателя к сочинениям естественнонаучного содержания. В описании А.И.Соболевского, посвященном переводной литературе Московской Руси, перечислен целый ряд появившихся в это время космографий — Помпония Мелы, Бельского, Ботера, Ортелиуса. Самым распространенным стал перевод Космографии Меркатора: все 230 переведенных глав были переработаны в краткую космографию в 70-ти главах и распространились во множестве списков (есть, правда, и другая точка зрения: что краткая космография была составлена как компиляция на немецком языке и переведена далее на русский) [Соболевский 1903: 52-67].

137

Однако интерес к этим сочинениям не был связан с тем, что возросла потребность в получении новых, причем научно достоверных данных. Скорее всего, появление Космографий можно соотнести с интересом к известиям из-за рубежа, сообщаемым в рукописных курантах, распространяемых в тот же период времени [Шамин 2007]. Рассказывая о событиях европейской жизни, куранты упоминали города Европы, европейских правителей и т.д. Рассказы о неведомых землях, содержащиеся в космографических трактатах, дополняли известия первых русских газет.

Очевидно, что круг читателей, к которым были обращены и куранты, и переводы космографий, был очень узким. И выбор текстов для осуществления переводов осуществлялся в соответствии со вкусом этой группы. Исследователи (немногочисленные, к сожалению) космографий отмечают, что в первых попавших в Московскую Русь текстах сочетаются как реальные, так и мифологические сведения о странах Европы, ее населении и привычках этого населения.

Однако среди этих сочинений есть одно, содержание которого позволяет назвать его именно географическим — первым в ряду серьезных текстов, попавших в Москву. Это сборник географических карт с описанием различных стран и земель, составленный в типографии Blaeu¹ в Амстердаме в первой половине XVII века [Blaeu 1645]. О подлинно научном характере этого труда писал в начале XX века А.И.Соболевский, в 40-е годы это утверждали историки географии: это первое и единственное для середины XVII века сочинение, где даются сведения о системе Коперника. Само сообщение о гелиоцентрической системе, которое мы находим в первой главе «Вступления» — «Вводжения в Космографию», на л. 4 изда-

ния, определяет далее отбор фактического материала: информация дается со ссылками на источники, автору важно показать, что его сведения не выдуманы, а основаны на авторитетах.

Расскажем подробнее о самом сочинении, слабо введенном в научный оборот. Латинский оригинал «Theatrum orbis terrarum sive Atlas novus» составлялся Вилгельмом и Иоанном Блау (отцом и сыном) в Амстердаме в период с 1635 по 1665 годы. В Россию попало издание 1645 года — роскошные тома в полный лист, с высоким качеством печати, в переплете из белой кожи заказаны, по-видимому, патриархом Никоном [Никон 2004: 918-919]. Этот заказ по времени совпадает с его интересом к религиозным войнам миссионерского характера, целями которых было распространение влияния православия. При описи «домовой казны» патриарха в числе его личного имущества показаны «семь книг в белых кожах, большие, печатные на Латинском языке... книга описание всея земли, книга описание ж всех частей поморские земли, две книги козмографии третье части, одна с прибавкою, книга вторая часть земли козмографии ж, две книги четвертой части той же козмографии» [Переписная книга 2009: 453]. Именно такой вид имеют тома Атласа Блау.

Внимание к переводу Большого Атласа Блау было привлечено еще в 40-е годы XIX века. В декабре 1846 Николаем Абрамовым, председателем Русского географического общества, был сделан доклад об исследовании им рукописи, относящейся к началу 2-ой половины XVII столетия и «писанной монахомъ Епифаніемъ Славеницкимъ». По сообщению Н.А. Абрамова, «в собрании Русского Географического общества 8 января 1847 года эта древняя рукопись признана «очень замечательною» [Абрамов 1866: 96-97]. Дальнейшее, хотя и крайне поверхностное изучение текста подтвердило и «замечательность» его, и авторство Славинецкого. Это в свою очередь побудило Ф.И.Буслаева включить ряд фрагментов из перевода Атласа Блау в свою Хрестоматию [Буслаев 2004: 1185-1190].

И Абрамов, и Буслаев пользовались рукописью Син. 779 — черновиком перевода первой части Атласа, сделанным рукой Славинецкого. Однако в Синодальном собрании есть черновые переводы и других частей огромного Атласа, рукописи Син. 781 (перевод Сатановского, третья часть), 780 и 41 (Исайя Чудовский, вторая и четвертая часть). Работа над черновиком перевода велась в конце 50-х годов XVII века.

Черновые экземпляры Син. 779, 781 и 780 тогда же были переписаны набело — соответственно Син. 19, 112 и 204. Беловики были поднесены патриарху Никону, о чем имеется собственноручная запись (вкладная в Ново-Иерусалимский монастырь) с датой 1661 на Син. 19 и Син. 112, на Син. 204 вкладная от 1666 года. Мы считаем, что работа над самими переводами шла практически одновременно и параллельно писались беловые экземпляры. Беловик последней части перевода сделан не был, а черновик также оказался в собрании Ново-Иерусалимского монастыря.

Надо сказать, что влияние этого перевода на формирование языка науки XVII века неравномерно. Большая часть Атласа (и черновики, и беловики) — это описание отдельных стран, начиная с северной части Европы (Исландия, Норвегия, Дания, Литва и т.д.), построенных примерно однотипно: границы, основные реки, горы, столица, религия, природа и т.д. Все описания лишены мифологизации, они связаны с географической, а в целом ряде глав и с исторической конкретикой. К примеру, при сообщении о горах, находящихся в определенной стране, латинский

текст скрупулезно сообщает о высоте объекта и расстоянии от него до других (столицы, моря, реки), что дословно переводится Славинецким и его товарищами («поприщ германских 143», «от... до... поприщ 480»). Приводимые цитаты сопровождаются точными ссылками («у Страбона описуется в книзе 2»; «о ней поет(ь) Виргилій в книзе 1 Георгіконь»; «пишет Плиний в кни(г) 2 рождения Истории в гла(в) 67»). Очевидно, что и рассказы, сопровождающие такие описания, будут восприниматься как подлинно научные, прошедшие проверку. Весь этот перевод оказался в личном собрании Никона и не стал известен читателю XVII и, вероятно, XVIII вв. Новые, научно достоверные данные об этих землях читатели XVIII в. будут получать из позднейших переводов, сделанных, как известная «География генеральная», уже с отказом от ориентации на церковнославянскую языковую модель.

Начальная часть же часть Атласа — «Введение в Космографию» (латинское *Introductio*) — имеет совершенно иную историю и, вероятнее всего, было широко известно как научное сочинение. «Введение в космографию» (далее ВБК) — это раздел, посвященный астрономическим и математическим вопросам, связанным с географией (о параллелях, климате, ветрах и мерах земли). Безупречный перевод вводит новую географическую терминологию и уточняет значения ряда лексем, не используемых до этого как термины. Сохранилось несколько списков ВБК, причем пары протограф — антиграф среди них нет. Судьба списков вождения однозначно говорит нам о том, что в XVII веке текст Атласа был воспринят как научное сочинение: списки содержатся в хранящихся в РНБ рукописях Q.XVII.6, Q.XVII.31 и Соф. 1510. ВБК оказывается в окружении «Диалектики» (без названия, с началом «азь есмь диалектика») и «Математики», «Риторики» и некоего «медицинского наставления». Самый поздний из известных нам списков хранится в РГБ (ф. 722 № 315) и относится скорее всего уже к началу XVIII века. Сопоставление изданной в 1710 году «Краткой географии» и ВБК показывает, что влияние последнего на язык науки было в начале XVIII века еще довольно значительным.

Таким образом, можно принять как основную гипотезу, что рассматриваемый нами текст был воспринят как подлинно научное произведение. Мы считаем, что Епифаний Славинецкий и его сподвижники формировали в 60-е годы XVII века новую сферу употребления церковнославянского языка — язык науки [Николенкова 2013]. Космографии, предшествующие Атласу Блау, переведены были на русский язык, а выбор для перевода труда голландцев «ученого церковнославянского» подчеркивал его научный характер.

Мы рассмотрим один из фрагментов большой главы «Исландия». Эта почти совсем не известная жителям Московии земля входит в разные космографические сочинения. Мифологические рассказы о ее чудесах хорошо сочетаются с географическими реалиями (к примеру, красочно описываются горячие исландские источники). У Блау на первый план выходят иные сообщения. В частности, начинается глава с рассуждения, не является ли Исландия мифологическим островом «*Оула*», упоминание о котором есть в космографиях прошлого времени? Автор не дает однозначного ответа, но ссылается на многочисленных писателей прошлого, рассуждающих на эту тему (Виргилій, Ортелій, Саксон Грамматик). Из рассуждений можно понять, что рассказы прошлых времен имели реаль-

ную основу, а не были просто сказками.

Страна Исландия локализуется авторами в пространстве: «Простирается Исландія в долготе 100 поприщь германскихъ, и велю ея часть пресецаеть Кругъ Арктической, между степенемъ высоты 66 и 67» (л. 24об), далее описаны части страны и окрестные территории (Гроенландия, Схетландия, Вретания и т.д.). Всю же основную часть главы занимает рассказ о природных богатствах острова, в частности о рыбах, которые ловятся в водах Исландии. В другом контексте рассказ мог бы выглядеть фантастическими историями, но в нашем тексте воспринимается как серьезная информация. Рассказ об исландских рыбах: занимает большой столбец печатного и полтора листа рукописного текста (л. 25-25об) и хотя с нашей точки зрения все равно содержит довольно много мифологического, но с точки зрения авторов, скорее всего, сообщает лишь те реалии, которые доказаны «новейшими географами».

Какие проблемы встают перед переводчиками этого фрагмента? Попробуем обозначить некоторые из них. Во-первых, названия рыб в тексте надо обнаружить и передать их кириллицей. В определенном смысле первую помощь оказывает латинский источник: названия в нем написаны курсивом с прописной буквы:

140

<i>Torsck</i>	Торсцк(ъ)
<i>Marluxx</i>	Марлуццъ
<i>Schippunt</i>	Схиппунтъ
<i>Nahual</i>	Нагуаль
<i>Roider</i>	Роидеръ
<i>Stakuul</i>	Стакуулъ

Возникает вопрос: как наши писцы расставляли ударения в незнакомых названиях, ведь латинский текст не имеет диакритических знаков? Скорее всего, выбор делался вне связи с реальным названием рыб: исландские названия сначала были услышаны и записаны; наши переводчики не могли знать, как в действительности произносились названия неизвестных им рыб, поэтому поступали, вероятнее всего, так же, как поступают сегодня с неизвестными словами — подбирали наиболее хорошо звучащую форму.

Вторая проблема, встающая перед переводчиками, — «опознать» рыб и правильно определить их тип. Здесь им помогает хорошее знание латыни и владение греческим языком. Так, даже редкие латинизмы они могут объяснить, применяя известный им грецизм. Рассмотрим пример: «*Skautuhvalur rajæ similis est, totus fere cartilaginous*» = «Скаутугвалуръ вату подобены е(ст) весь негли хресткова(т)». Непонятное переводчиком исландское название рыбы объяснено довольно редким латинизмом «*raja,ae*» («скат»). Как и в других частях рукописи (и это одна из наиболее ярких лингвистических особенностей данного перевода), здесь Славинецкий меняет латинизм на грецизм: «*batos*» со стандартной передачей «б» как «в» превращается в «*ватъ*». Слово отсутствует в словарях XI-XIV и XI-XVII вв., поэтому нельзя сказать, известно ли было такое греческое название рыбы в Москве XVII в. Однако интересно, что Славинецкий выносит название на полях в качестве глоссы (в латинском тексте глосса отсутствует).

Однако в латинском тексте есть названия, не выделенные курсивом и прописной буквой. Как обходятся переводчики с ними? Рассмотрим еще один пример:

Capiuntur hic aselli, rhombi, vituli
marini, merlusia, Gothice *Torsck*
appellate, inter quos balenæ, pristis,
atque alia monstra marina apparent.

Ловятся зде Осліки, Рѳмви,
Телци Морстїи, Мерлусїа,
Гѳѳїки Торсцк(ь) наречѳнна:
Между имиже, Фалѳни,
Прїстїди, и ини дивї мѳрстїи
являются.

В одном предложении мы видим сочетание всех возможных переводческих тактик. Лексема «*asella, ae*» («маленькая ослица») переводится как «ослики». Для «*vitula, ae*» («тёлка, теллица») также использован перевод — «тельцы», причем, как и в первом случае, намеренно изменен род.

Следующее название «*rhombus, i*» («камбала» в одном значении, «ромб» в другом) — это этимологический грецизм, опознанный Славинецким и переданный в грецизированной написании, то есть через «в». Словари дают возможность убедиться, что сам вид рыбы известен в XVII веке: в [СРЯ XI-XVII 7 : 41] отмечено несколько случаев употребления, в «Вестях-курантах» и в северных русских памятниках. А вот грецизм «ромб» в XVII веке не зафиксирован. Вероятнее всего, использование известного названия (такое «одомашнивание» перевода) разрушило бы атмосферу рассказа о далекой и неведомой стране.

Далее использована транслитерация, сначала латинского, потом «готского» написания. Далее в тексте употреблена лексема «*bālaena (ballaena), ae*» («кит»). Почему переводчик не перевел это название? Скорее всего, переводчика смутило следующее дальше «*pristes*», которое можно было перевести только как «кит», но переводчик опять транслитерирует латинское название. Заметим, что к концу этого фрагмента переводчик найдет для себя в латинском тексте уловку: появится лексема «*cetus*», которую он передаст как «кит», оставляя для «*balena*» передачу «фалени»:

Cetorum & Balenarum his in
locis propria sedes...<.>...ex
maximarum balenarum costis domos
fabricant.

Китѳвъ и Фалѳнъ в сїхъ месте(х)
собствѳнное седѳлище...<.>...из
величаїишихъ фалѳновыхъ рѳбрь
доми назїдѳють.

Наконец, передача «monstra» как «дивы» — это, безусловно, следование прежней традиции космографий, использование довольно архаичной и мало употребляемой лексемы «дивь». Перевод анализируемого фрагмента построен по принципам, которые характерны для всего текста: смешиваются принцип транслитерации, используются грецизмы, в том числе на месте латинизмов, привлекаются архаичные лексемы, принадлежащие книжному церковнославянскому языку.

Мы, безусловно, считаем лингвистическую составляющую части главы о рыбах наиболее важной. Однако нельзя не отметить, что само содержание латинского текста оказывается очень разнообразным. В нем можно выделить, во-первых, информационные сообщения, рассказывающие о характере рыбного промысла в Исландии (что, конечно, составляет *реалии* текста):

Tempus capturæ eorum est mensibus Februario, Martio & Aprili: piscesque capti frigidis ventis exsiccantur, ac demum in apertis campis, quasi lignorum combustibilium strues composite, per mensuras longorum,

Время ловитвы ихъ есть м(ц)ей Февруаріа, Мартіа, и Априліа: Рыбы же оуловленны, хладными ветры и(з)сушаются, и послезди на явственны(х) полехъ, аки дровь стораемы(х) копна сложённа, пре(з) меры долги(х) лактѣи, любо трости, Италискою мерою, купцѣмъ Германски(м) распродаются, или житомъ, пивомъ, сукномъ, и иными внешними товарми изменяются.

Другой блог составляют очевидно перенесенные из мифов и легенд сведения, переданные сухим языком, так, чтобы у читающего не осталось сомнений в их правдивости, к примеру:

Est piscis *Nahual*: cujus carnem si quis comedat, moritur: habetque dentem in anteriori capitis parte prominentem ad septem cubitos.

Есть рыба Нагуаль: еяже плоть аще кто ясть оумираеть: и имать зубъ в пре(д)нейшой главы части, простирающа на 7 лактіи.

142

Rostunger, qui & rosmarus dicitur, vitulo marino similis, graditur in maris profundo pedibus quatuor, sed brevibus valde, pellis adversus ictus impenetrabilis.

Ростургерь, иже и Росмар г(л)ется, телцу морскому подобень, шествуетъ по морстеи глубине ногами четырьми, но краткими зело, кожа противу оураненіямъ непроходима.

Occurrit etiam hic *Xiphia*, caput habens horridum ut bubo, os profundum valde, oculos horribiles, dorsum cuneatum, vel ad gladii formam elevatum, rostrum mucronatum.

Сращается к тому zde ξιφία, главу имущи страшну, яко жаба, оуста губока зело, очеса оужасителна, хребеть клиня(ст), или на обра(з) меча во(з)движень носъ острый.

Современному читателю эти отдельно взятые предложения покажутся, конечно, очередным переложением средневековых мифов. Однако в тексте есть фраза, которая и для нас с вами легитимизирует предыдущие рассказы:

Stakuul, integro die visus est erectus extra aquas extare nomen habens á saltando.

Стакууль всего дне видень есть воздвижень вне водь стояти, имя именя от скаканія.

Человек с современными знаниями легко может представить себе, о какой *рыбе* идет речь в данном отрывке. Какая из фраз была таким же указанием на реалию изложения для русского читателя XVII века, мы, увы, сказать не можем.

Таким образом, небольшой кусок текста оказывается интересен как с лингвистической точки зрения, так и с точки зрения изложенных в нем сведений. Рассматривая тактику перевода, мы отмечаем тенденции,

свойственные не только нашему кругу переводчиков, но и перенесенные далее в язык науки конца XVII и первой половины XVIII века (транслитерация, выбор архаичной лексемы, калькирование, использование грецизмов для замены латинизмов). Что касается сведений о рыбах Исландии, о которых идет речь у Блау, то, вырванный из контекста, он, вероятнее всего, показался бы читателям (хотя читатель у данной части перевода оказался один — патриарх Никон) столь же фантастическим изложением, что и в других космографиях. Но вписанный в иной контекст, с серьезными показателями научного подхода, он вполне приобретает характер если не строго научного, то научно-популярного текста середины XVII века.

¹ Здесь необходимо заметить, что в трудах Соболевского и ссылающихся на него исследователей было принято написание «Блеу». Современные специалисты в области истории географии и картографии предпочитают использовать написание «Блау». Вслед за ними мы также будем использовать вариант «Блау». Кстати, сами переводчики Атласа используют такую передачу фамилии: «Влаевъ».

Литература:

Буслаев Ф.И. Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. М., 2004.

Космография, относящаяся к началу второй половины XVII стол. Перевод с иностранного монаха Епифания Славинецкого. Сообщено Н.Абрамовым // Известия императорского Географического общества. 1866, Т.2, № 3.

Николенкова Н.В. Стратегии формирования церковнославянского языка как языка науки XVII в. (на примере перевода Атласа Blaeu) // Славянское языкознание. XV Международный съезд славистов. Минск, 21-27 августа 2013 г. Доклады российской делегации. М., 2013. С. 590-609.

Никон, Патриарх. Труды/ Научное исследование, подготовка документов к изданию, составление и общая редакция В.В.Шмидта. М., 2004.

Словарь русского языка XI-VII вв. М. 1975 — наст. вр.

Соболевский А.И. Переводная литература Московской Руси XIV-XVII веков. СПб., 1903.

(Сочинения Григория Скибинского). Переписная книга домового казны патриарха Никона. (текст по изд.: Переписная книга домового казны патриарха Никона, составленная в 7166 году по велению царя Алексея Михайловича // ВОИДР. Кн. 15. М., 1852). Рязань, 2009, с. 337-482.

Шамин С. М. К вопросу о частном интересе русских людей к иностранной прессе в России XVII столетия // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2007, № 2 (28). С. 42-59.

Theatrum orbis terrarum, sive Atlas novus in quo tabulae et descriptions omnium Regionum. Editae a Guiljele et Ioanne Blaeu. Amsterdami. Anno 1645.

А. Е. Махов

Странные сближения в бестиарной эмблематике: опыт риторической интерпретации

Ренессансно-барочные книжные эмблемы, подборку которых я опубликовал в предыдущем бестиарном сборнике, весьма часто (если не всегда) имеют в своей основе аналогию. В огромном количестве случаев это аналогия между неким положением вещей в природе и в человеческом мире — между ситуацией «естественной» и духовной/моральной.

144 Эмблематические аналогии (по сути, расширенные сравнения) нередко поражают нас своей странностью: сближаются совсем разнородные вещи, соединение которых в одной эмблематической конструкции кажется крайне надуманным. Разве не странная идея — сближить посредством аналогии «добродетельных мужей» с мухами? А это происходит в эмблеме, о которой речь пойдет ниже.

Всякое сравнение, как известно, хромает. Но эмблематические сравнения хромают совершенно особым образом — хромают намеренно и «искусно», демонстрируя этой искусной хромотой, скорее всего, игру остроумия.

Механизмы этой хромоты заслуживают особого исследования, которое я собираюсь предпринять в особой работе. Здесь же я остановлюсь лишь на одной разновидности странных сближений в эмблеме. Речь пойдет о странности, обусловленной свойством аналогии и сравнения имплицитно заключать в себе некую иерархию.

Наличие иерархии в сравнении едва ли можно оспаривать: сравнивая, мы предполагаем, что один элемент сравнения — нечто (по тому или иному параметру) «большее», «лучшее», «сложное» и т. п., а другой элемент — нечто «меньшее», «худшее», «простое». С аналогией дело обстоит, конечно, несколько иначе. Знаменитая (часто приводимая в качестве примера аналогии) сентенция Аристотеля (в «Метафизике», 993b) о том, что наш разум ослепляет очевидные вещи так же, как глаза летучей мыши ослепляет дневной свет, не предполагает, конечно, расположения летучей мыши и разума на некой ценностной шкале: нетопырь и разум — не «хуже» и не «лучше» друг друга; они существуют у Аристотеля в разных планах и не вступают между собой в ценностное соотношение.

Это верно для сжатой аналогии, полностью умозрительной, лишенной изобразительного, миметического момента. Иначе — в аналогии эмблематической: если бы сентенция Аристотеля была развернута в эмблему, то нетопырь был бы изображен на картинке, маркеры изобразительности могли бы появиться и в тексте (например: «Посмотри! Вот летит летучая мышь» и т. д.); лишь после этого визуально-текстового «рассказа» (более

или менее краткого) начинался бы «рассказ» о человеческом разуме (впрочем, эмблематист, конечно, мог бы и ограничиться краткой сентенцией о разуме и его слепоте).

В таком случае, как нам кажется, возможность *ощутить* (я говорю об осязательности приема в том же смысле, в каком о нем говорили формалисты) в аналогии некую иерархию становится гораздо большей. И не потому, что планы аналогии — план нетопыря и план человеческого разума — сближаются: нет, они, пожалуй, становятся еще более самостоятельными. А скорее потому, что зверь, благодаря всем этим изобразительно-миметическим моментам, получает реальность, которую он не имел в краткой сентенции Аристотеля. Этой своей реальностью он и заставляет нас *сравнивать* его с человеком.

Итак, два термина аналогии — то, что мы сравниваем, и то, с чем мы сравниваем, в нашем случае человек и зверь, — могут (хотя, разумеется, не всегда!) восприниматься как «большее» и «меньшее» на некой имплицитной шкале того или иного качества. Они, тем самым, ощущаются нами как иерархия. Сравнение героя по силе со львом воспринимается как иерархия, в которой лев стоит выше героя на шкале храбрости; сравнение «поднимает» героя до уровня льва. Если же мы сравним добродетельного мужа по признаку его стойкости с мухой (эта возможность кажется дикой, но именно такой случай в эмблематике мы будем обсуждать ниже!), то и это сравнение не может не восприниматься как иерархия, в которой муха стоит ниже добродетельного мужа; сравнение, таким образом, «тянет вниз» свой предмет.

Хотя саму *ощутимость* такого рода иерархии я склонен признать чем-то субъективным, все же я не назвал бы субъективными основания, на которых эта иерархия возникает. В bestiарной эмблематике таким основанием является культурная семантика зверя — набор признаков и свойств («природ», как говорили авторы средневековых bestiариев), которые делают одно животное скорее низким, а другое — скорее высоким. Нужно, конечно, учитывать то обстоятельство, что почти любой зверь в исторической bestiарной семантике может наделяться весьма противоречивым набором «природ». И лев бывает в определенных обстоятельствах труслив, а осел, при всех его недостатках, в средневековой семантике вещей может выступать высоким знаком высшей из добродетелей — смирения (*humilitas*). Но все же для человека, читающего смыслы в координатах европейской культурной семантики, лев, конечно, будет стоять выше осла.

В соответствии с древней, восходящей к Августину традицией, находившей риторике не только в мире слов, но и в мире вещей (*eloquentia rerum*) и исходившей из предположения, что риторические фигуры и тропы могут быть образованы как словами, так и событиями (*factis*)¹, мы и в эмблематических сравнениях можем усмотреть «вещные» фигуры и тропы. Иначе говоря: не только к словесному, но и к вещному плану эмблемы применимы риторические категории. Поскольку в данном случае меня интересуют лишь иерархии и присущее им простое отношение «ниже — выше», то я могу ограничиться различением двух риторических режимов — преувеличенного и преуменьшенного выражения некоего качества. В риторике этим двум режимам соответствуют тропы гиперболы и литоты.

Сравнение, в котором его предмет «тянется вверх», в область усиленного выражения качества (как герой «тянется» сравнением к превосходящему его льву), я отнесу к риторическому режиму гиперболы. Срав-

нением со львом сила героя, конечно, выражается преувеличенно, гиперболизованно. Такая гипербола обычно тяготеет к героике, патетике. Но если силу добродетели сравнить (без всякого, впрочем, поползновения на сатиру или комизм!) с неким качеством мухи, то предмет «тянется вниз», а выражение позитивного качества таким сравнением явно ослабляется. Такое ослабленное выражение качества я отнесу к режиму литоты. Понятно, что литота чужда героизму: она как бы прозаизирует героическое деяние и объективно (т. е. независимо от воли самого автора) тяготеет к иронии.

Некоторые странности эмблематических сравнений, на мой взгляд, можно объяснить так понимаемым риторическим режимом литоты, которая «тянет вниз» сравниваемый предмет, превращает героизм в прозаизм.

Приведу четыре примера. В эмблеме Иоахима Камерария с надписью «Animo petit ima profundo (Увлеченно ищет самого глубокого)» на *pictura* изображен конь, который при питье опускает голову глубоко в воду. Своей манерой пить конь отличается от многих других животных, лакающих с поверхности. Эмблема навеяна тем местом из «Естественной истории» (X:lxxiii:201), где Плиний Старший сравнивает манеру разных животных пить. О коне у Плиния кратко сообщается следующее: «Те [животные], что имеют сплошные (continui) зубы, хлеблют, как кони и быки». Камерарий в

комментарии к эмблеме уточняет: конь пьет не губами с поверхности, но глубоко, «выше ноздрей», погружая морду в воду. «Чем резвее (аcтiоr) конь, тем глубже он погружает ноздри при питье». Далее идет неожиданное уподобление: «Так и сильные, воинственные мужи: чем большие опасности их окружают, чем большими трудностями они угнетены, тем больше пыла и бодрости они выказывают».

Подпись призывает читателя увидеть в повадке коня побуждение к доблестному, героическому поведению: «Подобно тому как конь, сопя, полностью погрузил ноздри в воду, — решительно иди навстречу враждебным бедствиям»².

Предмет сравнения — герой, «сильный, воинственный муж», который не боится «погрузиться» в опасности и трудности; не боится подвига. Однако само сравнение очевидным образом «тянет вниз» этого героя: героизм, нечто неповседневное, сравнивается с повседневным физиологическим действием — хлебанием воды конем, которое никакого героизма не требует. Данное сравнение, лишенное каких-либо признаков иронии, все же ощущается как крайне ослабленное выражение качества героики — как литота, переводящая героизм в регистр прозаизма.

В другом примере, из того же Камерария, на *pictura* изображена некая «японская птица», имеющая на голове рог. Со ссылкой на свидетельство Юлия Цезаря Скалигера («De subtilitate, ad Cardanum») Камерарий сообщает о рогатой птице величиной с курицу, которая водится на острове Катиган. Эту птицу Камерарию описал некий «римский врач», назы-



вавшей ее «японской птицей»: она была послана в Рим папе Пию V, но умерла по дороге.

Камерарий превращает ее в символ, указывающий на постепенное укрепление добродетели посредством постоянных настойчивых трудов. Надпись эмблемы гласит: «Tempore durescit (Со временем затвердевает)»; подпись поясняет: «Как из мягкого мозга рождаются твердые рога, так и усердный труд укрепляет и питает добродетель». В комментарии Камерарий еще раз сравнивает укрепление добродетели с выработкой рогов из мозга: добродетель возрастает точно так же, как у японской птицы «из наимягчайшей материи мозга с ходом времени природа вырабатывает прочное и твердое тело [т. е. рог]»³.



В этой аналогии есть по крайней мере три странности, которые, по сути, включают эмблему в режим литоты. Во-первых, моральный процесс «укрепления добродетели» — процесс, относящийся к высшим проявлениям человеческого духа, идеальный и героизированный (в той мере, в какой добродетель имеет свою героику), — соотнесен с прозаическим и физиологическим процессом выработки роговой материи из мозга. Во-вторых, два сопоставляемых процесса «укрепления» очевидным образом разнонаправленны, если их сравнить по шкале «худшее — лучшее»: движение добродетели от «слабого» к «крепкому» состоянию — безусловно, улучшение; однако движение мозга к более крепкому рогу — скорее ухудшение, чем улучшение; ведь мозг — явно более ценная материя, чем рог, и потому превращение мозга в рог скорее можно квалифицировать как деградацию.

И наконец, в-третьих, само сравнение «добродетельного мужа» с курицей, хотя и японской, «тянет» этого мужа вниз, в область почти иронической литоты; ослабляет выражение его моральных достоинств, переводя их в план прозаический и физиологический.

Курица, даже и японская — конечно, птица малая. Показать «литотность» аналогии между природой такой курицы и природой добродетельного мужа не трудно. Но может ли быть «литотной» аналогия между добродетельным мужем и слоном? Слон ведь уже в античной «естественной истории» (у Плиния Старшего) — мудрое, добродетельное, милосердное и доблестное животное, наделенное даже религиозным чувством. Куда «тянет» человека сравнение со слоном — вверх или вниз?

Приведем сначала пример несомненно героизированного — и, соответственно, принадлежащего режиму гиперболы — сравнения человека со слоном. Эмблема герцогов Малатеста — слон с девизом «Elephas Indus culices non timet (Индийский слон не боится мошек)» — украшает тимпан над входом в Малатестианскую библиотеку (1450-52) в итальянском городе Чезене (см. илл. на след. странице). Малатесты непобедимы, как слон; их враги для них — все равно что мухи для слона: чем не гипербола?

Но возьмем другой пример — эмблему Николая Таурелла. На ее pictura изображен слон, который убивает мух, сдавливая их складками

кожи. Рядом с ним изображен лысый старец. Inscriptio гласит: «Sese cutis ipsa tuetur (Его кожа сама себя защищает)». Subscriptio поясняет: «Сморщившая свою гладкую безволосую кожу, слон, умное животное, защищает себя, убивая таким способом мух. Так лысая голова раздавливает тщеславный, бессильный гнев, сплетни, зависть»⁴.



Заметим: на этой эмблеме слон не проявляет полного презрения к мухам, как в эмблеме Малатесты — он не игнорирует их, как подобало бы столь величественному животному, но убивает весьма прозаическим способом (данный метод слонов бороться с мухами описан Плинием Старшим в «Естественной истории», VIII:х:30).

Желая сравнить добродетельного старца со слоном, Таурелл мог бы пойти иным путем: за критерий сравнения, *tertium comparationis*, он мог бы взять мудрость, которая объединяет слона и человека, и написать нечто такое: «Как мудрый слон не обращает внимания на летающих над ним мух, так и добродетельный старец презирает тщеславный, бессильный гнев, сплетни, зависть».

148

Однако это было бы слишком просто и неостроумно. В качестве *tertium comparationis* использована безволосая, покрытая складками кожа, которая в случае слона берется в своем бук-



вальном смысле (слон использует ее как орудие убийства мух), а в случае старца служит метонимией мудрости.

В итоге мы наблюдаем здесь тот же эффект литотного снижения, который наблюдали и в предыдущих эмблемах. Противостояние старости порокам, морально трудное, и потому и не лишённое известного героизма, сравнивается с ежеминутным и прозаическим делом убивания мух, которое слон совершает скорее всего машинально.

Наш последний пример продолжает тему мух. На эмблеме Иоахима Камерария⁵ изображено зеркало и летающие вокруг него мухи: они хотели бы сесть на него, но, увы, не могут удержаться на гладкой поверхности. К изображению присовокуплено *inscriptio*: «Scabrisque tenacius haerent (К шероховатым [поверхностям] прикрепляются прочнее)». Подпись такова: «В превратностях будь сильным! Ибо невелика хвала той добродете-

тели, что наслаждается благоденствием».

Перед нами тот нечастый в эмблематике случай, когда *pictura*, *inscriptio* и *subscriptio* в их совокупности не проясняют до конца общего смысла эмблемы. Мы понимаем, что Камерарий намечает какую-то связь между «добродетелью» и мухами, но эта связь остается все-таки туманной.

Поэтому нам приходится обратиться к четвертому элементу эмблемы — прозаическому комментарию Камерария: «Мухи не могут удержаться на поверхности зеркала, слишком гладкой и отполированной, и сразу падают с нее; к телам же шероховатым и грубым им удастся прицепиться прочнее и на более долгое время. Не иначе и стойкие мужи (*viri constantes*) в обстоятельствах трудных и неблагоприятных действуют с великим присутствием духа (*magno animo*) и вообще с большим постоянством и бодростью, чем в обстоятельствах благоприятных...».

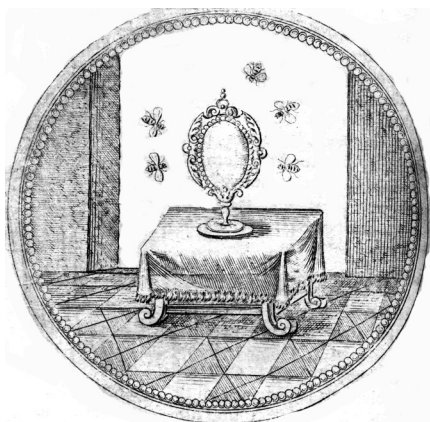
Итак, мухи обозначают, как это ни удивительно, «стойких мужей», а гладкая поверхность зеркала — благоприятные обстоятельства, в которых добродетель не проявляется в полной мере. И вновь литотная аналогия — на этот раз между «стойкими мужами» и мухами — тянет героикку вниз, сопоставляя ее с действием прозаическим, тривиальным, машинальным.

Нам представляется, что приведенные нами четыре примера принадлежат (конечно, с разной степенью очевидности) к тому риторическому режиму, который мы обозначили как режим литоты: исходное толкуемое качество (высоко моральное, принадлежащее к миру духа, героическое) ослабляется сравнением, прозаизируется.

Выше я говорил о том, что литота тяготее (может, во всяком случае, тяготеть) к иронии. Есть ли ирония в этих случаях — да и вообще в подобного рода эмблемах, где великое уподобляется малому?

Думаю, что ирония на самом деле нет. Эмблематика не иронизирует над малым и не использует малое, чтобы посмеяться над великим: напротив, она, скорее всего, выражает здесь предельно серьезное отношение к малому — к малому зверю, в частности. Человека окружает то, что меньше его, и это малое опасно: его надо бояться. « *A minimis quoque sibi timendum* (И ничтожных надо опасаться)», как гласит надпись в эмблеме Флорентия Схонховена, где рассказано о том, как лев боится комара — и правильно делает: «ведь и ничтожные (говорится в подписи), хотя ты и не веришь в это, обладают тем, от чего мы можем погибнуть»⁶.

Однако малое может не только угрожать человеку, но и учить его. Природа учит нас, как умелый ритор, используя аргумент, который в риториках называли аргументом «от меньшего к большему» (*a minori ad majus*)⁷. Этим аргументом пользовался Иисус Христос: «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш



Небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их?» (Мтф. 6:26). Рассуждение Христа можно истолковать так: птицы и меньше, и «хуже» нас, людей; забота о них Господа менее вероятна, чем забота о людях; и тем не менее он о них заботится. Значит, позаботится (что более чем вероятно) и о людях. Но можно истолковать немного иначе — сделать акцент на мудром поведении птиц: малые, лишённые разума птицы оказываются гораздо прозорливее, чем мы, люди, — они словно бы знают, что Господь о них позаботится, и ведут себя соответственно.

Именно этот второй ход мысли — неразумная природа, ее малые твари, ведет себя нередко умнее, чем человек, — весьма часто используется и в средневековом bestiarii, и в эмблематике. Такой вариант аргумента «от меньшего к большему» выполняет дидактическую задачу: наставляет, вразумляет. Вот как выглядит этот аргумент у Тертуллиана, который, фактически, подхватывает здесь ход мысли Иисуса: «Господь сказал, что мы лучше многих воробьев (Мтф. 10:31). Если мы не лучше многих фениксов, то не беда. Но должны ли навсегда погибать люди, если аравийские птицы спокойны за свое воскресение?»⁸.

Даже неразумный феникс уверен в своем воскресении — в насколько большей степени должен быть в нем уверен разумный человек?

Из средневекового bestiarii приведем лишь один пример. Удод (*hippura*), рассказывает латинский Физиолог, отличается особым почтением к родителям: «Его дети, когда видят, что родители стареют и не могут ни летать, ни видеть из-за помрачения (*caligine*) глаз, вырывают у родителей наиболее ветхие перья, лижут им глаза и согревают их под своими крыльями до тех пор, пока у них [родителей] не вырастут новые перья и не просветлеют глаза, так что они могут обновить все свое тело и видеть и летать, как прежде...». Далее, собственно, следует аргумент «*a minori ad maius*»: «Если так поступают существа, лишённые разума (*irrationabiles*), то как же могут люди, имеющие разум, отказывать своим родителям в пропитании?»⁹.

Многие эмблемы построены по такой же аргументативной схеме. Человек способен пережить своих детей — а дельфин (в эмблеме Иоахима Камерария) нет: он подставляет себя под гарпун рыбака, чтобы погибнуть вместе со своими детенышами. «Удивительна любовь к потомству! Смотри, мать дельфина подверждает это: она умирает, когда ее детеныш пойман», — восклицает Камерарий в *subscriptio*, а в комментарии к эмблеме задается риторическим вопросом, соответствующим схеме вышеупомянутого аргумента: «Если природа вложила в диких животных такую великую любовь к детям, то почему бы и людям, наделенным разумом, не совершать подобное?»¹⁰.

Аналогичная схема — в эмблеме Флорентия Схонховена (*inscriptio* — «Любовь к чадам») о пеликане, который летит в горящее гнездо к своим птенцам. В *subscriptio* говорится: «Когда пеликан видит, что его безвинные детеныши пылают в огне, он сам бросается в пылающий костер и предпочитает быть скорее благочестивым, устремившись к прекрасной смерти, чем несчастным, пережив своих отпрысков. Разве не стыдно тебе, мать, запятнанная кровью своих детей, что неразумные звери обладают более кроткой душой [чем ты]?»¹¹. Мать-убийца детей — видимо Медея, выступающая здесь как антипод пеликану.

Идею использовать Медею в антитезе чадолюбивым животным, возможно, подал Альчиато — эмблемой о вяхире (диком голубе), который

самоотверженно и жертвенно выдирает свои перья, чтобы устлать ими гнездо. Inscriptio эмблемы предсказуемо — «Любовь к детям», а subscriptio представляет собой укоризненное увещание, обращенное к Медее и Прокне, двум матерям-детоубийцам: «Серый вяхирь вьет гнездо среди северного холода, до наступления весенних дней, и высиживает преждевременно снесенные яйца. Чтобы его птенцам было мягче лежать, он выщипывает себе перья и, лишенный их, угасает на зимней службе. Разве тебе не стыдно, колхидянка, и тебе, бессовестная Прокна, — когда птица подвергает себя смерти из-за любви к своему потомству?»¹².

Таким же образом горлица дает человеку наставление в верности: «Вот горлица оплакивает скорбную гробницу своего утраченного супруга и пренебрегает ложем другого. Что же ты спешишь вновь возлечь на брачное ложе и, забеременев, просишь о новом супружеском союзе? Поверь мне: столь быстро утешиться в новом браке — значит обесчестить погребенный прах» (Пьер Кусто)¹³.

Муравей, пчела, паук у Николая Ройснера наставляют в трудолюбии, причем схема аргумента «от меньшего к большему», с его логикой «если меньший делает, то и больший должен» прочитывается в subscriptio особенно ясно: «Муравей, который крепко держится за нажитое и терпелив в трудах, своим примером наставляет нас быть дельными. С наступлением весны маленькая трудолюбивая пчела несет в улей нектар, чтобы наполнить соты сладким медом. Высоко [живущий] паук плетет хитроумную паутину и закрепляет легкое творение под заброшенным древесным стволом. Что же должны делать люди, если [даже] черви делают подобное? Ленивый человек обычно ни на что не годен»¹⁴.

Уже из наших немногих примеров видно, что в бестиарной школе человека роль учителей весьма часто отдается мелким, незаметным животным: муравью, горлице, вяхирю и т. п. Не этим ли почтением к малому в природе объясняется тот факт, что некоторые великие государи берут для себя в качестве бестиарной эмблемы — не льва, не тигра, не слона, но такую «мелочь», как например, саламандру (Франциск I) или дикобраза (Людовик XII)?

Стоит несколько слов сказать о дикобразе. Его изображению в эмблематике (и в гербе Людовика) сопутствует inscriptio «Cominus et minus (И в ближнем, и в дальнем [бою])». Считалось, что дикобраз может и колоть своими иглами, и метать их¹⁵, — то есть разить врага и вблизи, и на расстоянии.

Таким образом, дикобраз, с одной стороны, — символ великого воина, бестиарный учитель военного дела. Еще Клавдиан посвятил дикобразу отдельное стихотворение («De hystrice»), где о нем говорится:

Ecce brevis propriis munitur bestia telis
externam nec quaerit opem; fert omnia secum:
se pharetra, sese jaculo, sese utitur arcu.
Unum animal cunctas bellorum possidet artes.

(Этот небольшой зверь вооружен собственными стрелами и не ищет поддержки извне. Он все носит с собой: сам себе колчан, сам себе дротик, сам себе лук. Одно животное владеет всеми боевыми искусствами).

И все же, с другой стороны, дикобраз — малый и не слишком благородный зверь, разновидность то ли ежа, то ли мыши (мнения тут расхо-

дились). И если забыть о том, что малый зверь может учить великих, если оставить в стороне аргумент «от малого к большому», — то не покажется ли, что сравнение великого государя с дикобразом «тянет» первого вниз, к малым, по сути своей совсем не благородным животным? На несообразность подобных сравнений обратили внимание современные исследователи эмблематики. «Не слишком достойно — сравнить короля с дикобразом, который, в конечном итоге, не что иное, как разновидность свиньи», — замечает Эрнст Гомбрих¹⁶.

Но замечали ли странность такого сближения люди XVI — XVII столетий, создатели и теоретики эмблемы? Это, пожалуй, самый любопытный вопрос. Эммануэле Тезауро в трактате «Подзорная труба Аристотеля» (1654) восхищается «гербом» Людовика XII как едва ли не идеальным, лучшим из лучших. Однако и в нем он находит недостатки, среди которых — качественная несоизмеримость элементов аналогии: короля и дикобраза. В «Людовиковом гербе» помещен «предмет не столь благородный, чтобы достойно предстательствовать за особу, как ожидается от прекрасной метафоры. Дикобраза-то во Франции именуют, понимай, Иглосвин...»; так что «выходит, в задуманной метафорической пропорции торжественность невелика, ибо как говорят: Ахиллес истинный Лев, пришло бы сказать: Король-де Людовик колючий свин»¹⁷.

152

Это рассуждение чрезвычайно ценно. С одной стороны, оно показывает, что странность бестиарных аналогий, в которых великое соплагается с малым, в самом деле могла ощущаться современниками эмблематического искусства (ведь ощущает же ее Тезауро!). С другой стороны, оно показывает и то, что странность ощущалась не всеми: вряд ли сам Людовик был столь самоироничен, чтобы сравнить себя с «колючим свином».

Как я пытался показать выше, ирония литотного, «тянущего вниз» сближения могла нейтрализоваться тем почтением к малому, которое диктовалось аргументом «a minori ad majus» и заставляло человека видеть в малых зверях своих учителей. Но сама объективная возможность воспринимать бестиарную литоту иронически не уничтожалась этим аргументом: тот, кто не разделял почтения к малому, вполне мог усмотреть иронию в сравнении короля со свиньей (или ежом). Таков как раз случай Тезауро: но не будем забывать, что его — представителя и крупнейшего теоретика барокко — отделяет от Людовика XII полтора столетия.

Все вышесказанное позволяет нам осмыслить эмблему как семантически неоднозначную, двусмысленную конструкцию: заключенная в ней аналогия может конфликтно сталкиваться (по крайней мере, в восприятии читателя эмблемы) с аргументацией. Аналогия иронически тянет короля вниз к дикобразу — низкому, невеличавому зверю; аргументация призывает учиться у этого малого зверя как у великого воина, ибо малое — учитель великого. Если мы сосредотачиваемся на аргументе, то не воспринимаем иронию аналогии; если нам открывается ирония аналогии, то аргумент перестает нами восприниматься. Выбор понимания — во власти понимающего. Впрочем, открывался ли кому-то комизм сравнения короля с «колючим свином» до того, как его открыл барочный остроумец Тезауро? Этот вопрос еще предстоит разъяснить.

¹ «Аллегория иногда совершается делами (factis), иногда словами (verbis)» — Beda Venerabilis. De schematis et tropis Sacrae Scripturae liber // *Patrologia Latina*. Vol. 90. Col. 184.

² Camerarius, Joachim jun. *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumptorum centuria altera*. Norimberg, 1595. N 30.

³ Camerarius, Joachim jun. *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum centuria tertia*. Norimberg, 1596. N 44

⁴ Taurellus, Nicolaus. *Emblemata physico-ethica, hoc est, Naturae morum moderatricis picta praecepta*. Editio secunda. Norimberg, 1602. (I 8)

⁵ Camerarius, Joachim jun. *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum centuria tertia*. Norimberg, 1596. N 98

⁶ Schoonhovius, Florentius. *Emblemata partim Moralia partim etiam Civilia*. Goudae, 1618. N 15.

⁷ См. его современную трактовку как разновидности аргумента a fortiori: Rabrieux J.-J. *Rhétorique et argumentation*. 3me éd. P., 2010. P. 198-199.

⁸ Тертуллиан, О воскресении плоти / Перев. Н. Шабурова и А. Столярова // Тертуллиан. Избранные сочинения / Под ред. А. А. Столярова. М., 1994. С. 198-199.

⁹ П «Fisiologo» latino: «versio bis» (8 — 10 вв.) // *Bestiari Medievali / A cura di L. Morini*. Torino: Einaudi, 1996. P. 26.

¹⁰ Camerarius, Joachim jun. *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta*. Absoluta post ejus [Joachimi Camerarii] obitum a Ludovico Camerario. [Norimberg], 1604. N 12.

¹¹ Schoonhovius F. *Op. cit.* N 50.

¹² Alciatus, Andreas. *Emblematum liber*. [Augsburg], 1531. (C 3).

¹³ Coustau, Pierre. *Pegma, cum narrationibus philosophicis*. Lugduni, 1555. P. 334.

¹⁴ Reusner, Nicolas. *Emblemata partim ethica, et physica: partim vero historica, et hieroglyphica, sed ad virtutis, morumque doctrinam omnia ingeniuise tractata: et in quatuor libros digesta*. Francoforti ad Moenum, 1581. II, N 29.

¹⁵ Плиний Старший, сравнивая дикобраза с ежом, отмечает, что у первого иглы длиннее и что они могут становиться метательными орудиями (missiles) («Естественная история». VIII:liii:125). Намек на подобную способность дикобраза есть и у Аристотеля, назвавшего его «животным, мечущим волосы» («История животных». IX:xxxix:162).

¹⁶ Gombrich E. H. *Symbolic Images*. 3 ed. Phaidon Press, 1985. (= Gombrich on the Renaissance. Vol. 2). P. 162.

¹⁷ Тезауро Э. *Подзорная труба Аристотеля / Перевод Елены Костюкович*. СПб.: Алетея, 2002. С. 364.

Д. А. Зеленин

Мифологический бестиарий «Emblematum liber» Андреа Альциати

154

«Безоговорочно величайший и наиболее прославленный человек из всех людей прошлых, настоящих или будущих» – именно так А. Гримальди назвал Андреа Альциати (род. 1492) в своей надгробной речи 19 января 1551 года, а всё написанное великим гуманистом признал принадлежащим «бессмертию, а не времени»¹. Действительно, поистине «титанический» размах деятельности Альциати снискал ему огромную славу среди современников: помимо основного своего занятия – юрисконсультства и многообразных занятий на ниве юриспруденции – он также успевал заниматься и литературным творчеством (первый труд – «Paradoxa juris civilia», пояснение греческих терминов в Римском праве – был написан им в 15 лет!), наряду с этим он стремительно осваивал разнообразнейшие дисциплины – филологию, теологию, историю, медицину и др. Он переводил и древнегреческие пьесы (напр., «Облака» Аристофана) на латинский язык, а также сочинял сам и занимался переводами эпиграмм (следует отметить, что он также осуществил перевод одного из основных источников в работе над «Emblematum liber» – известного собрания античных и средневековых эпиграмм «Anthologia Graeca» (Греческая антология)) и даже имеется свидетельство, что он написал комедию под названием «Philargyus», т.е. любитель денег. Не забудем сказать и о том необыкновенном почёте, которым пользовался Андреа Альциати в кругу коллег-гуманистов: среди его многочисленных корреспондентов, слушателей его лекций и почитателей его таланта значатся такие выдающиеся личности, как Томас Мор, Эразм, М. Монтень, Ж. Кальвин и даже сам Франциск I. Вместе с тем, масштаб личности этого «титана Возрождения» был бы далеко не полон без упоминания о едва ли не главном произведении всей его жизни, увекочившем память об Альциати – собрании эпиграмм собственного сочинения под названием «Книга эмблем».

Словосочетание «собрание *эпиграмм*» употреблено не случайно, ведь для Альциати «эмблема» являлась прежде всего синонимом «эпиграммы»; так, ещё в письме к Франческо Кальво от 9 декабря 1522 года Альциати писал следующее: «... я сочинил эту *книгу эпиграмм*, которой дал название Emblemata» (здесь и далее, кроме специально оговорённых мест, курсив мой – Д.З.). Сделавшись основателем жанра эмблемы, буквально захлестнувшего Европу в XVI-XVII вв., Альциати, как видно, изначально трактовал его специфику вне визуальной репрезентации: «...я в каждой отдельной эпиграмме привожу *описание* того или иного таким образом, чтобы оно обозначало нечто усладительное, взятое из истории или же из природы, из чего художники, ювелиры и литейщики могли бы

творить объекты, которые мы называем значками и которые пристёгиваем на шляпы или носим в качестве торговых марок, как, например, якорь у Альдуса, голубка у Фробена и долго вынашивающий своё потомство слон у Кальво»².

С момента своего появления на свет в 1531 году «Книга эмблем» Альциати пользовалась невиданным успехом в Европе, выдержав больше ста тридцати изданий в Европе в период с 1532 по 1790 г., причём подсчитано, что в одной только Франции в период с 1534 по 1564 год было выпущено около 60 изданий этой т.н. «Библии эмблематики» (Bible of Emblematics)³. Совершенно естественно, что масштаб влияния Альциати простирается далеко за пределы своего времени: так, отражения, а нередко и прямые заимствования мотивов книги (не говоря уже об обычных «перепевах» среди последующих поколений эмблематистов) можно встретить в творчестве Б. Грасиана, в живописи Ф. Гойя, а также П. Пикассо и многих других.

Бестиарная составляющая «Книги эмблем» весьма велика: практически каждая вторая эмблема книги заключает в себе тот или иной звериный образ, но не всегда они являются главными действующими лицами в той или иной эмблеме. На этих 115 эмблемах (из 212) мы отметили 50 различных зверей. Статистика показала, что наиболее часто встречающийся здесь бестиарный образ – это змей или дракон (14 раз), за ними следуют лев (9 раз), собака (6), козёл (5), коршун (5) и т.д. Вместе с тем многократно встречаются различные виды птиц (20) и рыб (9), а также нередки и следующие интересные нам в рамках данной работы «химеры» (т.е. существа, объединяющие черты разных животных): гарпии, кентавры, сфинксы и, конечно, сама Химера. Предваряя рассмотрение такого пласта репрезентации, как мифологический бестиарий, добавим, что одну бестиарную эмблему автор книги даже посвятил самому себе: это эмблема III «Nunquam procrastinandum» (Никогда не следует откладывать на потом), на которой изображён лось, держащий копытом данный девиз. Остроумие этой эмблемы заключается в созвучии слов «Alciati» и «alces», т.е. лось, гербовое животное рода Альциати.

«Emblematum liber» и содержащиеся в ней бестиарные образы возникают из несомненно знакомого Альциати большого пласта текстов европейской культуры предшествующих веков: здесь не только бестиарии XII–XIV вв. и упоминавшая выше «Греческая антология»⁴, но также и «Иероглифика» Гореполлона⁵ с её звериным символизмом, и басни Эзопа – необычайно плодородная нива для составления нравоучительных эмблем – и, конечно же, сохранившиеся фрагменты из античного естествознания (Аристотель, Плиний, Элиан, Солин и др.), которые поставляли Альциати, а также последующим сочинителям эмблем в большей степени фактологический фундамент для эмблематической разработки, нежели готовую аллегорическую зарисовку. Вместе со всеми этими источниками пристального внимания также заслуживает и незаслуженно обойдённый вниманием вопрос об обширном мифологическом материале «Emblematum liber». Данная работа предполагает анализ всех бестиарных образов книги Альциати, которые так или иначе связаны с античной мифологией, а также рассмотрение особой специфики представленных в эмблемах животных и параллельно с этим – своеобразной «эволюции» мифологических образов в различных изданиях книги в XVI–XVII вв.

Говоря о мифологически-бестиарных образах данной книги эмблем,

мы сужаем поле анализа до 16 эмблем книги. Ввиду фактора неоднородности их семантической полноты⁶ и определённой «рассеянности» в различных частях книги, наше рассмотрение иногда будет «скакать» из одной части книги в другую ради организации анализа по принципу восходящей глубины интерпретации эмблематического образа.



156



Обратимся в начале к двум наиболее незамысловатым с точки зрения бестиария эмблемам на мифологической основе: эмблема LVI «In temerariis» (Против безрассудных) и эмблема CIII «Quae supra nos, nihil ad nos» (Что выше нас – не для нас). Первая из них посвящена такому хорошо известному мифу, как крушение Фэтона на землю в запряжённой лошадьми колеснице, а вторая – Прометею, прикованному к скале и терзаемому «Зевесовой птицей». Как видно из того, что составляет «тело»⁷ этих эмблем, наличие зверей здесь нельзя проигнорировать, но из сопроводительного текста становится ясно, что животные выполняют чисто декоративную роль. Так, текст 55-й эпиграммы уподобляет Фэтона легко возносящимся в звёздную высь королям, которых направляет юношеское честолюбие. В конце концов их тоже постигает кара, поэтому эмблема и называется «Безрассудство». Эмблема о Прометее тоже составлена достаточно традиционно, за исключением вариаций пейзажа, так в первом издании книги Прометей просто лежит на земле, ничем не скованный, а в

ином издании и просто привязан к дереву, при этом он чаще всего находится в лежачем положении, нежели пребывает среди Кавказских гор. Название «что выше нас – не для нас» имеет в виду, что от ударов когтей орла герой сожалеет о сотворении человека и о том, что похитил пламя с Небес. Альциати превращает данный сюжет в эмблему, добавляя уподобление терзаниям Прометея сердечные муки людей учёных, стремящихся постичь судьбу Богов и свою собственную. Как уже было сказано, семантика образа орла здесь не выходит за пределы декорации.

Следующим, более концептуальным этапом разработки бестиарного образа в «Книге эмблем» послужит эмблема LI «In gesseratores sicariorum» (Против дающих убежище убийцам), посвящённая мифу об Актеоне, терзаемом собаками. Антураж эмблем подсказывает достаточно знакомые детали: Актеон, собаки, лесная местность, но примечательной

деталью здесь является значимое отсутствие главной виновицы превращения Актеона в оленя – Дианы. Понять причину этого может помочь название эпиграммы, подчёркивающее центральный смысл эмблематического образа. В эпиграмме приводится развёрнутое описание «новых Актеонов», приглашающих под свою крышу безрассудных воров и убийц и становятся их жертвами точно так же, как и сам мифологический персонаж стал жертвой своих собак. Таким образом, знакомый миф обретает новую риторическую и эмблематическую форму за счёт значимого отсутствия Дианы, что возлагает ответственность за собственную гибель на самого Актеона. Это важно ещё и в связи с тем, что один из первых комментаторов эмблем Альциати, Клод Миньо (Claude Mignault) отметил в данной эмблеме интересный аспект, что Актеон растерзан теми, кого сам же и вскормил (*à canibus, quos alebat, discerptus est*) – этот мотив «доброго намерения или чувства, имеющего разрушительное действие»⁸ станет очень популярным в позднейшей эмблематике. На первый взгляд покажется, что преследующие героя собаки здесь не отличаются от коней Фазтона или орла Зевеса, но раскрывающееся в тексте новое эмблематическое значение метафорически облакает зверей в человеческое обличье мошенников и убийц.



Любопытный бестиарный образ мы также встречаем и на эмблеме XXII «*Custodiendas virgines*» (О необходимости сохранения целомудрия), изображающей Дракона у ног Афины Паллады. Сличение эмблем из восьми изданий показало, что лишь в издании 1621 года гравёр, надо думать, не придумал, как изобразить Дракона, поэтому нарисовал только маленькую змейку, но остальные семь эмблем соответствуют замыслу составителя эпиграмм. Непосвящённый читатель может разделить недоумение гравёра: что рядом с Афиной Палладой, которая изображена со всеми свойственными ей атрибутами, копьём, эгидой, пернатым шлемом и головой Медузы, делает Дракон / змей? Частично на этот вопрос отвечает вдохновившая данную эмблему 1 книга «Описания Эллады» Павсания (1.24.7), где спутник Афины толкуется и как некогда воспитанный ей Эрихтоний,



к которой относятся и другие эмблемы. Вспомогательный персонаж Эрихтоний, описанный Павсанием, был сыном Афины и змея, который был воспитан Афиной. Вспомогательный персонаж Эрихтоний, описанный Павсанием, был сыном Афины и змея, который был воспитан Афиной.

который, как известно, умер на земле её храма. В этой связи не случайно и то, что на подавляющем большинстве эмблем на заднем плане мы различаем и храм самой Афины. Свидетельство Макробия в «Сатурналиях» поясняет связь змей с храмом: «ведь сообщают, что эта [наша] змея весьма подобна природе данной звезды зорким и недреманным оком, и потому змеям поручают охрану сокровищ храмов, святилищ оракулов» (1.20.3). Если рассматривать эмблему вне лимитирующего «фокуса» текста эмблемы, то мышление эмблематиста могло бы также связать Афины и змея как два полюса олицетворения мудрости (античное и христианское), но единственная причина сочетания двух на первый взгляд разноплановых персонажей кроется в тексте эпиграммы:

Защита –

Его задача: поэтому он заботится о священных роцах и храмах.

Его забота – неусыпно и тщательно беречь незамужних девушек.

Дракон этот, как выясняется, приставлен к Афине стражем, охраняющим «храм её девства», отсюда и название эмблемы⁹.



Обратимся далее к ещё одному сюжету на мифологическую тему с бестиарным образом Лернейской Гидры – это эмблема CXXXVIII «Duodecima certamina Herculis. Αλληγοριως» (Двенадцать подвигов Геркулеса. *Аллегории*), добавлена в книгу уже после смерти Альфати: она не появлялась ни в одном из 12 изданий, выпущенных до 1551 года, однако на её примере любопытно проследить эволюцию её художественного воплощения. В издании 1551 года мы видим 4 подвига Геркулеса – Гидру, Немейского льва, Антея и Стимфалийских птиц. В изданиях 1567-1615

гг. изображены отдельные подвиги (от 1 до 3), а в издании 1621 года была предпринята попытка уместить все подвиги Геракла в одной эмблеме, причём над его головой даже изображён жертвенный костер, на котором он окончил свою земную жизнь.

Из всех изданий наше внимание привлекла эмблема 1551 года: почему художник изобразил на ней именно эти 4 подвига из 12? Логика его становится понятной, если рассмотреть подвиги символически (недаром вторая часть названия эмблемы «Аллегории»): он убивает Антея, отрывая его от *Земли*, ещё дальше виден его подвиг – Стимфалийские птицы, это взаимодействие со стихией *Воздуха*, убийство немейского льва – взаимодействие со стихией *Огня* (образ льва, как известно, принадлежит стихии Огня; лев в зодиаке – также огненный знак), а убийство Гидры – соответственно, взаимодействие со стихией *Воды*. Частично развенчивающий загадку текст эпиграммы сообщает нам о *прямом пути*, которым идёт Геракл, он изображает нам его мудрецом и добродетельным человеком: «*Богатство даётся мудрому человеку, потому что путь его – прямой,*

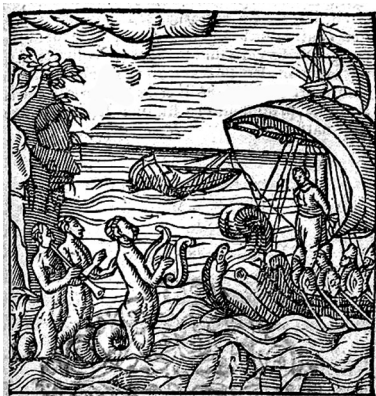
без отклонений) – таковым, если мыслить аллегорически, он и становится посредством преодоления всех четырёх стихий. Можно сказать, таким образом, что бестиарные образы данной эмблемы получают завуалированную аллегорическую трактовку.

Эмблема CXLVIII «Consilium Principum» (Советники принцев) рассматривает тему гармоничного сочетания человеческого и звериного в бестиарном образе кентавра Хирона. Этот кентавр, будучи мудрецом, воспитал Ахиллеса, Актеона и многих других героев. Ещё в 9 книге своего трактата «Parergon», включающего статьи по частным вопросам юриспруденции, Альциати так писал о Хироне: «В Греции воспитателям было известно, что Кентавром Хироном Ахиллес и другие царские сыновья так обучаемы были, что обыкновенно становились людьми учёными и советниками Государей, по натуре же своей жестоки были, и со строгим нравом, но истинно человеческий являли вид» (9.13) – исходя из этого Альциати толкует его как создание нижней своей частью неукротённое и дикое, верхней же – разумное и человеческое. Отсюда и наставление эмблемы для приближённых к власти:



159

*Полу-зверем и полу-человеком, Кентавром должен быть
 Всякий, кто сидит подле Короля.
 Он дикий зверь и когда притесняет своих товарищей
 и когда топчет врагов.
 И человек, когда показывает преданность своим людям.*



Ещё одни «двуформные» (biformis) мифологические «химеры» обнаруживаются на эмблеме CXVI «Sirenes» (Сирены). Из «Одиссеи» известно, что Сирены представляют собой сочетание женского и птичьего тел (и так их изображает вся мировая живопись), однако эмблематический образ Альциати намеренно обозначает их принадлежность к рыбам. Ответ на вопрос «Почему?» может подсказать текст эпиграммы:

Птицы без крыл, девы без ног и рыбы без плавников,

*Которые [...] поют устами.
 Кто может вообразить такие вещи? Природа отрицает подобное,
 Но сирены показывают, каким образом это возможно.*

*Эта женщина, имеющая хвост чёрной рыбы, соблазнительна,
Потому что похоть влечёт за собой множество чудовищ.*



Обращает внимание, что из восьми изданий книги эмблем лишь в одном из поздних (1621 г.) у сирен наблюдаются птичьи черты (т.е. крылья за спиной и лапы с когтями). В преобладающем большинстве изображений это всё же морские чудовища. Комментатор Альциати Клод Миньо просто пишет, что «они изображены рыбами, а иные их летающими показывают», но, похоже, он не обратил внимания на одну из строк эпиграммы, которая содержит возможное толкование образа: *«Музы выдёргивают им перья»*, – это отсылка

ка к упоминаемому Павсанием состязанию Муз и Сирен, в котором над последними была одержана победа, за что с них и были содраны перья. Привычное метафорическое значение этих чудовищ, согласно которому Сирены представляют собой ловушки и отвлечения на жизненном пути, расширяется и дополнительным эмблематическим значением: текст эпиграммы указывает на их роль блудниц: *«Улисс насмехается над ними: это означает, что людям сведущим нечего делать с блудницами»*.

Ещё одна интересная «химера» из мифологического материала «Emblematum liber» – это Сцилла, изображённая на эмблеме LXVIII «Impudentia» (Бесстыдство). Несмотря на кажущуюся свою простоту, этот образ в книге Альциати является весьма многомерным. На первый взгляд, Сцилла изображена согласно традиционному представлению: выше пояса – женщина, ниже – её «опоясывают» уродливые собаки, которыми, по Альциати, выражаются «жадность, наглость и насилие». В визуальном плане отлична лишь эмблема 1621 г., где вместо



собак мы увидим неких змееподобных существ, а за спиной у Сциллы – крылья. Эпиграмма Альциати «обзывает» Сциллой любого, кто не имеет новости. Бестиарные образы здесь, как видно, не простая декорация, но необходимый инструмент для создания эмблематического смысла – если перевести образы с символического языка, то получается, что под прекрасной, женоподобной внешностью бесстыдного человека скрываются три зверя: «жадность, наглость и насилие» (avarities, audacia, raptus) и непрестанно жалят, кусают и гложут его, а он, обращённый в скалу, не может сдвинуться с места.

И наконец разговор о бестиарных «химерах» следует увенчать много составным образом Сфинкса, персонажем эмблемы CLXXXVIII «Sub-

mouendam ignorantiam. Διαλογισμός) (Невежество следует устранить. Диалог). Сфинкс – это один из самых противоречивых образов в отношении скроенности из частей разных животных. Египетский и греческий сфинксы несхожи лишь рядом отличительных признаков, позднейшая традиция также не имела однообразной модели для изображения этого чудовища. Обширный корпус текстов античности сообщает об этом существе зачастую противоречивые свидетельства: «Она имела лицо женщины, грудь, лапы и хвост льва, а крылья птицы» (Аполлодор «Мифологическая библиотека», III, 5.8), «Сфинкс, аонийцев гроза, была птицею, львом, человеком: / Крыльями птица, лапами зверь и женщина ликом» (Авсоний «Гриф о числе три, 40-41), «Египетские ремесленники (...) придают ей ужасный вид, смешивая тело девушки с телом льва» (Элиан «О животных», 12.7). Трактат Винченцо Картари «Образы Богов Античности»¹⁰ (1571) приводит следующее рассуждение о Сфинксе: «... существа, которые по внешнему виду чем-то похожи на них [т.е. вышеописанных ламий – Д.З.]. Сфинксы в некоторых своих частях фантастичны, в иных же реалистичны. Плиний писал о них, что это, должно быть, те самые твари, которые обитают в Эфиопии, которые имеют тёмный мех и две груди на животе, а также чудовищное лицо. В трактате о животных Альберт Великий рассматривал их как обезьян, и поэтому, хотя он даже не упоминает о них, это, должно быть, те звери, которых мы называем сурками. Но Поэты никогда не говорят о них отлично от того, какими их изображают все Скульпторы и Художники, а всё потому, что, как говорит Элиан, Сфинкс сотворён наполовину женщиной, наполовину львом». В отличие от своих современников, Картари не упоминает о драконьем (или львином) хвосте чудовища.



В другой авторитетной компиляции эпохи Ренессанса – «Мифология» (1616) Натале Конти – мы обнаруживаем следующее описание: «это существо было сотворено с женскими лицом и грудью, львиными лапами и хвостом, а также имело птичьи перья. Согласно Клеарху, у него были голова и руки девственницы, тело собачьим, голос человеческим, а хвост драконий, когти львиные, а крылья птичьи; так он написал (...) Почему у Сфинкса человеческое лицо? Потому что человек подвержен невзгодам и превратностям Судьбы (fortuneae). Лев означает, что даже сильнейшие части нашей души могут быть поражены несчастьем. (...) Подводя итог сказанному, скажу, что миф наставляет нас возвратиться к мудрости и благоразумию»¹¹.



В одном из главных источников «Emblematum liber» – «Греческой антологии», которую Альциати блестяще знал, в одной из эпитаграм (63, кн. XIV) приводится следующее описание чудовища: «Ползающая, летающая и ходящая дева; то была женщина, крылатая спереди, в середине ревущая львица, а позади – извивающаяся змея. Когда бежала, то не заметно было в ней ни женской, ни птичьей, ни звериной черты во всём её теле; она казалась девушкой без ног и ревущим зверем без головы. Природа её чрезвычайно смешанная, составленная из совершенных и несовершенных частей».



162

Но образ Сфинкса, выведенный в книге Альциати, не имеет совершенно никаких аналогов. На всех эмблемах (кроме издания 1621 года, где образ более схож с картиной Энгра) мы видим это существо с человеческим лицом, стоящим на задних лапах, с ног до головы обильно покрытое шерстью, больше похожее на некоего снежного человека, нежели на знакомый мифологический образ.

Почему же столь категорически несходен Сфинкс, выведенный Альциати, с тем, что приписывали этому чудовищу «авторитетные» античные

свидетельства? Дело в том, что эмблема Альциати имеет принципиально противоположный «посыл», идею, диаметрально противоположную устоявшемуся представлению о Сфинксе, как о воплощении Мудрости, как о хранителе тайного знания. Этот смахивающий на «снежного человека» Сфинкс у Альциати имеет трёхчастную структуру: лицо девы, перья птицы и тело льва – именно такова, по парадоксальной мысли автора, и структура невежества: одних невежами делает легкомыслие (как легко заключить из перьев птицы), вторых – ласковая страсть (лицо девы), третьих – высокомерие (ноги льва). Именно вследствие высокомерия этот Сфинкс, надо полагать, и принял это нехарактерное для него вертикальное положение.

Кроме структурного аспекта бестиарного образа, Альциати довершает эмблематический образ нравоучительным уроком: кто же способен победить это невежество? Тот, по Альциати, кто познал т.н. «дельфийскую букву», т.е. надпись в храме Аполлона в Дельфах – «Познай самого себя». Как известно, Сфинкса сумел одолеть только Эдип, разгадавший, что есть человек. И вывод Альциати прекрасно прост: только тот сумеет одолеть невежество, кто познает, что такое человек.



Одна из эмблем Альциати на мифологическую тему – *Cauendum à meretricibus* (Надлежит остерегаться блудниц, №76) изображает волшебницу Цирцею, которая посредством превращения спутников Одиссея в зверей, стала в некотором смысле первой в истории культуры создательницей настоящего бестиария. Начиная с Альциати, эмблематическое «зрение» и начинает подмечать и осмыслять природу человека и мира через призму бестиарного образа.

¹ См. Alexander Grimaldi's Funeral Oration on Andrea Alciati on January 19, 1550. Tr. and ed. by Henry Green. – London : Trubner & Co., 1871. – 40 p.: «... praising by far the greatest and most illustrious man of all who are, have been, or will be» (p.3), «for his writings are of immortality, not of time» (p.10).

² Barni, G. L. *Le lettere di Andrea Alciato Giureconsulto*, Florence, 1953: «libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata: singulis enim epigrammatibus aliquid des scribo, quod ex hixtoria [sic], vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significet, unde pictores, aufifices, fusores, id genus conficere possint, quae scuta appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus, qualis Anchora Aldi, Columba Frobenii et Calvi elephas tam diu parturiens, nihil pariens».

³ См. Russell, D. Alciati's Emblems in Renaissance France // *Renaissance Quarterly*, Vol. 34, No. 4 (Winter, 1981), pp. 534–554.

⁴ Издание «Книги эмблем» 1531 года насчитывало 103 эмблемы, из которых порядка 30 были написаны по мотивам эпиграмм из «*Anthologia Graeca*». Отмечается, однако, что бестиарных образов среди них было мало [4, 37].

⁵ В трактате Альциати «О значении слов» («*De verborum significatione*», 1530) за уже ставшими *locus classicus* словами – «*Verba significant, res significantur*» («Слова означают, вещи обозначаются») – следует мысль о том, что и «вещи, однако, могут означать, как, например, в иероглификах *Гора* и *Херемона*; отталкиваясь от них, мы и составили книгу стихов под названием *Emblemata*».

⁶ Скажем, образ Сфинкса, трактовке которого посвящена целая эмблема, раскрывается очевидно более полно, нежели образы собак, бегущих за Актеоном. Между делом, интересно отметить, что у Овидия картина диаметрально противоположная: имена и особенности 35 собак, терзающих Актеона, занимают поэта гораздо больше, нежели загадка Сфинкса.

⁷ Теоретики барокко и, в частности, К. Ф. Менестрие в своём трактате «Искусство эмблем», структурно делили эмблему на «тело» и «душу» (*corps / âme, corpus / anima*), разумея под «телом» *imago*, т.е. визуальную компоненту, а под «душой» – *sentence / sententia*, т.е. текстовое сопровождение (в самом общем виде это *inscriptio* и *subscriptio*).

⁸ Об этом и других мотивах непредсказуемого, противоречивого и парадоксального соотношения причины и следствия как «ядре мировоззрения эмблематики» см. Махов А. Е. «Язык вещей» от средневековой герменевтики к ренессансной эмблематике // *Культурологический журнал*. – №4. – 2013. – Режим доступа: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/240.html&j_id=17

⁹ Не вдаваясь в анализ сходств, лишь наметим следующую перспективу: символизм данной эмблемы очень напоминает широкий пласт известных сюжетов средневековых картин, изображающих деву с усмирённым драконом на поводке или с драконом, которого побеждает Георгий Победоносец. Так, убивая этого (по Альциати) «стража девства», он женится на девице.

¹⁰ См. Cartari, Vincenzo. *Le Imagini de I Dei de gli Antichi*. Venice, 1571 (цит. по

[9]).

¹¹ См. Conte, N. *Mythologiae*. – Patavia : Petrupaulum Tozzium, 1616. – 728 p. – Режим доступа: <https://archive.org/stream/nataliscomitismy01cont#page/n3/mode/2up> (с. 286-87)

Литература

1. Adams, A. La conception et l'édition des livres d'emblèmes dans la France du XVI-eme siècle: Une problématique collaboration entre un auteur et un éditeur // *Littérature*, No. 145, l'emblème littéraire: theories et pratiques (mars 2007), pp. 10–22.
2. Alexander Grimaldi's Funeral Oration on Andrea Alciati on January 19, 1550. Tr. and ed. by Henry Green. – London : Trubner & Co., 1871. – 40 p.
3. Alciati, A. *Emblemata*. – Lyon : Macé Bonhomme, 1551. – 228 p. – Режим доступа: <https://archive.org/stream/emblematadaalci00alci>
4. Cohen, S. Animals as disguised symbols in renaissance art. – Leiden, 2008. – 360 p. – (Brill's Studies in Intellectual History, vol. 169).
5. Conte, N. *Mythologiae*. – Patavia : Petrupaulum Tozzium, 1616. – 728 p. – Режим доступа: <https://archive.org/stream/nataliscomitismy01cont#page/n3/mode/2up>
6. Francisci Sanctii Brocensis Commentarium in Andrea Alciati Emblemata. – Lugduni : Apud Gulielmo Roville, 1573. – 598 p.
7. Green H. Andrea Alciati and his Books of Emblems. – London, 1872. – 360 p. – Режим доступа: <https://archive.org/stream/andreaalciatian00greegoog#page/n1/mode/2up>
8. Klecker, E. Des signes muets aux emblèmes chanteurs : les "Emblemata" d'Alciat et l'emblématique // *Littérature*, No. 145, l'emblème littéraire: theories et pratiques (mars 2007), pp. 23–52.
9. Miedema, H. The Term Emblema in Alciati // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 31 (1968), pp. 234–250.
10. Moffitt, J. F. A Hidden Sphinx by Agnolo Bronzino, "ex tabula Cebetis Thebani" // *Renaissance Quarterly*, Vol. 46, No. 2 (Summer, 1993), pp. 277–307.
11. Moffitt, J. F. Francisco Goya, Andrea Alciati, and emblematic evacuation // *Notes in the History of Art*, Vol. 15, No. 3 (Spring 1996), pp. 20–27.
12. Mignault, C. Omnia Andreae Alciati v.c. emblemata cum commentariis, quibus emblematum detecta origine, dubia omnia, et obscura illustrantur. – Paris : In officina Ioan Richerii sumptibus, 1602. – 1052 p.
13. Phillipson, C. Andrea Alciati and His Predecessors // *Journal of the Society of Comparative Legislation*, New Series, Vol. 13, No. 2 (1913), pp. 245–264.
14. Robertson, D. S. The Flight of Phrixus // *The Classical Review*, Vol. 54, No. 1 (Mar., 1940), pp. 1-8.
15. Russell, D. Alciati's Emblems in Renaissance France // *Renaissance Quarterly*, Vol. 34, No. 4 (Winter, 1981), pp. 534–554.
16. Saunders, A. Picta poesis: the relationship between figure and text in the sixteenth-century French emblem book // *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 48, No. 3 (1986), pp. 621–652.
17. Selig, K.L. Gracián and Alciato's *Emblemata* // *Comparative Literature*, Vol. 8, No. 1 (Winter, 1956), pp. 1-11.
18. Steadman, J. M. Dalila, the Ulysses Myth, and Renaissance Allegorical Tradition // *The Modern Language Review*, Vol. 57, No. 4 (Oct., 1962), pp. 560–565.

О. В. Субботина

Образ Левиафана в гравюрах европейских первопечатных книг XV века

Пятнадцатый век является переломным в отношении книги, которая с середины этого столетия становится печатной и по преимуществу бумажной, что отражено в особом названии изданий этого периода — инкунабулы (от лат. *incunabula* — колыбель, начало) — термин, который появляется в XVII веке и окончательно закрепляется в XVIII. Примечательно, «что это единственный период в истории, когда одновременно существовали и соперничали друг с другом три вида книги — рукописная, ксилографическая (блокбук) и печатная»¹.

Политические и социальные катаклизмы в Европе этого времени: кризис католической Церкви, упадок Священной Римской империи, войны и повторяющиеся вспышки чумных эпидемий, — привели к новым всплескам эсхатологических настроений и ожиданиям второго Пришествия. Все это не могло не повлиять на изобразительное искусство. Общие настроения «*memento mori*» воплотились в неведомые до этого периода сюжеты «Плясок смерти», «Триумфов смерти», «Встречу трех мертвых и трех живых», разработку и развитие иконографии смерти. Другой, вполне закономерной реакцией было появление на книжном рынке большого количества душевспасительной литературы, среди наиболее известных книг, выдержавших значительное количество переизданий, «*Arts moriendi*» (Искусство умирания), «*Biblia pauperum*» (Библия для бедных), «Богемский землепашец» Иоганна фон Заац, «Зерцало человеческого спасения» и многие другие. По словам Св. Иоанна Лествичника: «Подобно тому, как хлеб — самое необходимое из еды, так же и размышления о смерти — самое важное из дел»². Сквозной темой большинства этих книг является психомахия, борьба за человеческую душу между силами добра и зла, которая приобретает особенную остроту, когда человек находится на пороге смерти, ведь именно это время является кульминационным в жизни христианина, моментом наибольшей беззащитности души перед сетями дьявола. Неслучайно переход в иной мир в Средневековье воспринимался, по словам Мишеля Вовеля, как нечто «публичное», а смерть в одиночестве вела к гибели души³. Таким образом, борьба за человеческую душу отсылает нас к теме воздаяния, наказания грешников и спасения праведных душ. И ад как место расплаты, его изобразительная интерпретация напрямую связана с рассматриваемым нами сюжетом.

Амбивалентность и неоднозначность образов в христианской культуре достаточно распространенное явление. Одни и те же растения, жи-

вотные или фантастические существа становятся то символами добра и рая, то являются атрибутами дьявола и ада. В Священном Писании трактовки Левиафана — «морского животного, описываемого как кит, гигантский змей или чудовищный дракон»⁴, существенно различаются. Он представляется неким монстром, размеры и облик которого необычны и грандиозны. Наиболее подробное его описание встречается в Книге Иова: «Кто может отворить двери лица его? Круг зубов его — ужас. Крепкие щиты его — великолепие; они скреплены как бы твердою печатью (...) От его чихания показывается свет; глаза у него, как ресницы зари. Из пасти его выходят пламенники, выскакивают огненные искры. Из ноздрей его выходит дым как из кипящего горшка или котла. Дыхание его раскаляет угли и из пасти его выходит пламя» (Кн. Иова 41:6-17) Из этого описания очевидно, что Левиафан ужасен, но одновременно прекрасен своей чудовищной красотой, акцентируется его сила и крепость чешуи. В этом отрывке Левиафан не представлен как зло, скорее как доказательство бесконечной в своем разнообразии творческой силы Бога: «Нет столь отважного, кто осмелился бы потревожить его [Левиафана], кто же может устоять перед Моим лицом? (Кн. Иова 41:2). Подобное же отношение мы встречаем в Псалмах Давидовых, а также в апокрифах, так в третьей Книге Ездры описывается пятый день творения, венцом которого становятся Бегемот и Левиафан и обозначены стихии, в которых они властвуют, первый — на суше, второй — в воде.

Но в то же время, связь Левиафана с преисподней, с силами зла проявляется в других текстах Священного Писания, прежде всего в Книге пророка Исайи, где он уже обозначен как антагонист Бога: «В тот день паразит мечем Своим тяжелым и большим Левиафана, змея прямо бегущего и Левиафана изгибающегося и убьет чудовище морское» (Кн. Прор. Ис. 27:1)». Существенно важно и то, когда постигнет Левиафана кара, поскольку «тот день», следуя тексту, будет временем, когда Господь «выходит из жилища Своего наказывать обитателей земли за их беззакония» (Кн. Прор. Ис. 26:21), то есть борьба с чудовищем связывается с судным днем. Описание Левиафана в образе гигантского змея или дракона мы встречаем и в апокрифическом Откровении Варуха, где он предстает уже в виде «мрачном и непотребном» и находится в непосредственной близости от ада. Когда Варух вопрошает Ангела о драконе, о глубине чрева его, то получает разъяснение, которое определяет еще одну характеристику образа: «И сказал Ангел: «Чрево его — ад, и сколько пролетает свинец, пущенный тремя стами мужами, таково и чрево его»⁵. Этот зловещий образ чрева-ада встречается также и в Книге Ионы, который был проглочен китом (это еще одно воплощение Левиафана), провел в его утробе три дня, и сравнивает эту живую темницу с адом: «Объяли меня воды до души моей, бездна заключила меня; морскою травою была обвита голова моя. До основания гор я нисшел, земля своими запорами навек заградила меня; но ты Господи Боже мой, изведешь душу мою из ада» (Кн.Прор.Ионы 2:6-7). Исходя из вышесказанного, наиболее значимыми частями тела чудовища вновь называются прочная чешуя, а также чрево и пасть, которая огромна по размерам и огнем дышит. В Ветхом Завете неоднократно встречается сравнение преисподней с раскрытой пастью, например, в книге Исайи, где говорится о грядущем наказании: «За то преисподняя расширилась и без меры раскрыла пасть свою; и сойдет туда слава их, и богатство их, и все, что веселит их» (Кн.Прор.Ис. 5:14), подобный образ при-

сутствует и в Псалтири: «Как будто землю рассекают и дробят нас; сыплются кости наши в челюсти преисподней» (Пс. 140:7). И в том, и в другом случае вход в ад предстает как ненасытный рот, поглощающий грешников.

Подобное представление об аде не как о пространстве, месте, локусе, но как о персоне подпитывалось в том числе и апокрифической традицией. Во второй части Евангелия от Никодима, описывающей сошествие Христа в преисподнюю, ад представлен как персонаж, обладающий собственным голосом и суждением, он ведет диалог с сатаной: «Исчезни от меня! Прочь иди от мест моих! Ибо если ты — могучий противник, борись с Царем славы. Что тебе стоит справиться с Ним?» И изгнал Ад Сатану от мест своих. И сказал мучителям — своим нечестивым помощникам: "Заприте страшные врата медные и железные затворы забейте, и сопротивляйтесь сильно, чтобы не увели нас схваченными в плен"⁶, подобный же прием мы встречаем и в апокрифическом Сошествии Иоанна Предтечи в ад.

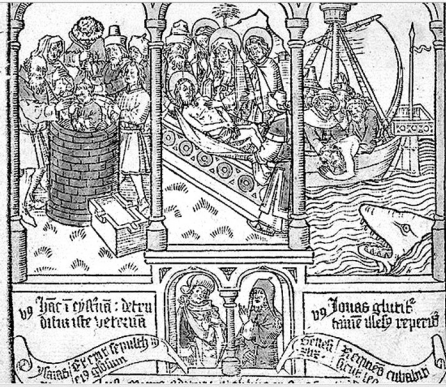
В IX веке сближение идеи персонифицированной преисподней и образа чудовища, антагонистичного Творцу, привело к появлению в англо-ирландском искусстве первых изображений ада как ужасной пасти. Один из самых ранних примеров мы находим на шкатулке или ларце Фрэнкса (он датируется концом VIII веком), а также на пластине из слоновой кости со сценами Страшного Суда, находящейся в музее Виктории и Альберта в Лондоне, и датируемой X веком. Позднее, в XI-XII веках этот мотив был широко распространен в английской книжной миниатюре⁷, являясь чаще всего частью иконографии Страшного Суда или Сошествия во Ад. Среди наиболее ярких примеров — Котонианская Псалтирь (Лондон, Британский музей, 1050 г.) и Утрехтская Псалтирь (Утрехт, Библиотека Университета, IX в.). В XII веке эта иконография широко распространяется не только на островах, но и на территории остальной Европы, проникая в другие виды искусства, — в монументальную живопись и скульптуру. Если выделить основные зооморфные черты Левиафана, то среди них будет крепкая чешуя, огромная утроба, гладкая, напоминающая рыбу, голова, и, наконец, устрашающая пасть с острыми и частыми зубами, — на них и основывались средневековые миниатюристы и граверы, создавая образ монстра. Однако в период XI-XII появляются изображения адской пасти, наделенной иными признаками, больше напоминающими хищное животное — льва, определяющими приметами которого являются трепещущие ноздри и грива. И этот тип изображения ада становится едва ли не более распространенным, чем предыдущий образ.

К XV веку этот мотив становится во многом общим местом иконографии. Авторы гравюр первопечатных книг опирались на традиции рукописных, часто заимствуя образцы для подражания в манускриптах. Однако расширение круга печатной продукции требовало новых подходов к старым темам, изобразительной интерпретации новых сюжетов. Мы остановимся только на двух группах памятников — это трактаты *Ars moriendi* и *Biblia pauperum*.

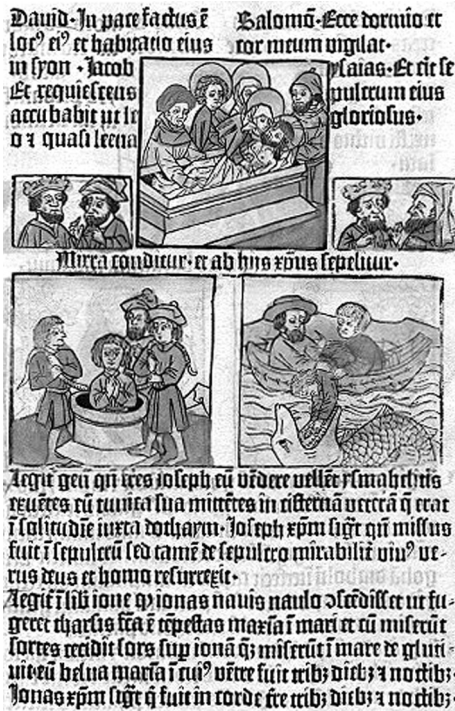
Biblia Pauperum (Библия для бедных), весьма популярный вид литературы, широко использовавшейся священниками в проповедях. Каждый лист представляет собой пророчество, основанное на ветхозаветных текстах о грядущем пришествии Христа сопоставляемое с новозаветным сюжетом. Все страница одинаковы по композиции: центральное поле раз-

делено на три части колоннами, что сразу же способствует пространственному разделению переднего плана и основного изображения. Архитектурное обрамление четко структурирует изобразительное поле. Оно не только трехчастное по вертикали, но и по горизонтали, причем верхняя и нижняя зоны, которые также в свою очередь разделены на три части, периферийны по отношению к центру. Однако именно в них содержится основной текст, что говорит, в данном случае, о подчиненной его роли по отношению к изображению. В гравюрах этого вида образ Левиафана остается закрепленным за историей Ионы, где образ кита сливается с библейским монстром, пасть которого поглощает ослушавшегося грешника и изрыгает раскаявшегося. В двух кульминационных сценах он представлен по принципу *pars pro toto* (часть вместо целого), где гладкая рыба голова и зубастая пасть (илл. 1), либо верхняя часть извивающегося тела, заменяет целостное изображение. В *Biblia Pauperum* сцены с морями, кидающими Иону в море, а также с братьями, бросающими Иосифа в колодезь, сопоставляются с Новозаветным Положением во гроб (илл. 2), а спасение Ионы и Освобождение Самсона, унесшего врата Газы, соотносится с Воскресением Христа (илл. 3). Освобожденный Иона предстает в совершенно ином, преображенном облике, сравнимым с образами обнаженных беззачитных душ в сценах Страшного Суда.

Текст *Ars moriendi* был написан неизвестным доминиканским монахом как пособие для священников, принимающих последнее причастие. Известно две версии — длинная (*Tractatus artis bene moriendi*) и короткая, которая и была иллюстрирована. Каждую главу сопровождает гравюра, на которой разворачивается сцена вокруг умирающего, традиционное число сиголографий 11, но их количество может вырасти до 14. Изображение соотносится либо со смертным грехом (вероотступничеством, отчаянием, нетерпением, тщеславием или алчностью), либо с противостоящей ему добродетелью (верностью, надеждой, терпением, смирением, щедростью). Идея парных образов грехов и добродетелей восходит к Трактату Аврелия Пруденция Клементя «Психомахия» (V век)⁸, который был очень популярен в период зрелого средневековья и особенно широко иллюстрировался в X–XI веках. Миниатюры представляют собой грехи и добродетели, их борьбу и противостояние. Образ ада как пасти появляется в четвертой главе *Ars moriendi* — искушении тщеславием и гордыней, которая долгое время считалась корнем и первопричиной всех грехов, поскольку именно с ней был связан бунт и падение Люцифера, о чем повествуют апокрифы и святоотеческая литература: «И сказал мне ангел: «Да, тщеславие, вот корень всех зол»⁹ (Откровение Павла), «И отсюда родилась в нем гордыня, ставшая причиной его падения» (Ориген «О началах»)¹⁰. В самом трактате повествуется об этом же: «гони от себя заносчивость, которая сделала Люцифера, самого прекрасного из ангелов, самым безобразным из дьяволов и бросила его с высот рая в глубины ада»¹¹ и цитируются слова Св.Бернарда Клервоского: «Начало каждого греха и причина полной гибели — это гордыня»¹². В популярном в последней четверти XV века «Молоте ведьм» также поднимается эта тема: «Сатана представлен в виде Левиафана. Он царь над всеми сыновьями заносчивости, а царем философ Аристотель называет голову, поскольку она своей волей и своим господством руководит теми, кто ей подчиняется. Так грех сатаны был поводом для греха других»¹³. Если же обратиться к изобразительной традиции классификации грехов, то достаточно распространенные в зрелом



Илл. 1. Biblia Pauperum. Нидерланды, 1466.



Илл. 2. История Ионы. Biblia Pauperum, 1462. Бамберг, Бамбергская городская библиотека.

средневековые деревья греха помещают гордыню основания ствола (илл.4), либо растение поднимается прямо из пасти Левиафана. В XIV-XV вв. ситуация изменяется, гордыня зачастую соединяется с тщеславием и уже является не главным, но одним из смертных грехов. Подтверждение этому мы встречаем в тексте *Ars moriendi*, где на смену слову гордыня (*superbia*) приходит тщеславие (*vana gloria*), к тому же о нем упоминается не в начале, а почти в самом конце трактата. Левиафан изображается с разинутой пастью, из которой вырывается огонь, а в нем видны мучающиеся грешники. Среди всех рассмотренных изображений можно выделить два основных типа монстра. Зооморфные черты одного близки облику льва, их отличительными особенностями является только наличие или отсутствие стоящей дыбом гривы. Другой тип чудовища с рогами на голове и злобным взглядом выпученных глаз близок облику демонических существ, в большом количестве населяющих гравюры этого трактата, и нам представляется сращением иконографии Левиафана и демона (илл.5). Пространственно он может располагаться как справа, так и слева от умирающего, в данном случае христианская маркировка пространства (правое — хорошее, блаженное, светлое левое — плохое, темное, проклятое) отступает перед техническим особенностями гравюры на дереве.

Так иконографическая традиция изображения ада как пасти Левиафана, берущая начало в IX веке, сначала представляла его как некую границу, вход, переход из одного пространства в другое, затем отождествляла с пастью все пространство преисподней, когда сама ненасытная глотка и была персонафицированным адом, не местом, но живым вме-

Jacob. Ludus leonis in: David. Egredar? straquā
 Das filius meus. Dormies dñs iāq̄ potens
 Dicit. In die trāplār a vino
 scia suscitabit nos selem? ut
 sequamur eū. Sophomas In
 die resurrectio
 nis mee rōgere
 gabo gentes.



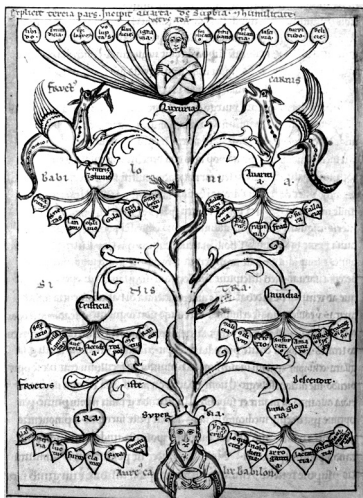
Quarlaro fecit. cumulū omēs ihus reit.



Agre t lib m dicit de sapone q̄ ipse media nocte surre
 it portatq; civitatis eccas diecie ⁊ extra civitate scā de
 tulit. Bāpson xpm iſtē q̄ media noctis epe ad hoc ro
 egie ⁊ iñtavit ut receret usq; ad morte sepulcrā ⁊ re
 surrectioñē portatq; eccas. i. vim mortis vidit.

Agre de iona cū idē fuisset in vētre ceti trib; dieb; ⁊ noc
 tibus; ⁊ clamasset ad deū q̄ exaudivit eū ⁊ eiecit eū vīmū
 die scia. Jonas xpm iſtē q̄ scdm̄ hūmilitate suā dicit po
 rest taut? leonis de tribu iuda a p̄fe leone. s. clāmāssit
 mo fore illō potētissimo scia die florētissime suscitāt?

170



Илл. 4. Дерево грехов, около 1160.
 Кельн, Исторический музей.

Илл. 3. История Ионы. Biblia
 Pauperum, 1462. Бамберг,
 Бамбергская городская
 библиотека.



Илл. 5. Ars moriendi, 1470.
 Мюнхен, Баварская
 библиотека.

стиlishем, как в миниатюрах со сценами Страшного суда и Сошествия Христа в ад. К XV веку расширяется круг сюжетов и вместе с тем, функционирующих иконографических схем. Продолжают действовать прежние модели (например, иконография Ионы, Сошествие Христа в ад), однако зачастую они включаются в новые контексты, как в случае с Библией для бедных, где названные сюжеты взаимодействуют и обогащаются другими Ветхозаветными и Новозаветными сценами. С другой стороны, появляются новые темы, где функция

образа Левиафана конкретизируется, как в трактате *Arts moriendi*, и связывается с отдельным смертным грехом — тщеславием. К XV веку все сложнее отождествлять адскую пасть с конкретным животным, зооморфные черты постоянно варьируются и комбинируются, адская утроба похожа то на льва, то на демона, то на дракона. Неслучайно западные исследователи чаще всего используют нейтральные формулировки, такие как Hellmouth (уста адовы), не связывая пасть ада с каким-то конкретным существом.

¹ Нессельштраус Ц.Г. Немецкая первопечатная книга. СПб., 2000. С.27.

² Полная цитата: Память смерти побуждает живущих в общежитии к трудам и постоянным подвигам покаяния и к благодушному перенесению бесчестий. В живущих же в безмолвии память смерти производит отложение попечений, непрестанную молитву и хранение ума. Впрочем сии же самые добродетели суть и матери и дочери смертной памяти. // Иоанн Лествичник. Лествица или скрижали духовные. Слово 6. О памяти смерти М., 2011.

³ Vovelle M. *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. P., 2000. P. 70.

⁴ Мифы народов мира. Энциклопедия. Том 2. М., 1992. С.43.

⁵ Апокрифические Апокалипсисы. СПб., 2001. С.147.

⁶ Апокрифические сказания об Иисусе, святом семействе и свидетелях Христовых. М., 1999. С.158.

⁷ О значении англо-ирландской книжной миниатюры для становления многих иконографических схем XII-XIII вв см. Grabar A. *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. P. 343-344.

⁸ Русский перевод: Аврелий Пруденций Клемент. Сочинения. М., 2012.

⁹ Апокрифические Апокалипсисы. СПб., 2001. С.226.

¹⁰ Цит по: Махов А.Е. *Hostis antiquus*. Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. М., 2011. С.110.

¹¹ Цит по: Tenenti A. *La vie et la mort à travers l'art du XV siècle*. P., 1952. P.114.

¹² *Ibid*. P.114.

¹³ Шпренгер Я. Крамер Г. Молот ведьм. Против ведьм и ереси их наипомощнейшее оружие. М., 2012. С. 124.

А. В. Нестеров

О портрете Генри Ризли, графа Саутгемптона работы Джона де Критса, или символ vs. нарратив

Каждая культура порождает определенные практики, понятные тем, кто к ним причастен, но не всегда очевидные для потомков. Не силах правильно объяснить те или иные обычаи, установления и символы, наследники ушедшей культуры придумывают им истолкования, отталкиваясь от собственного опыта, – и истолкования эти бывают весьма странны и невразумительны.

172

В свое время мое внимание привлек портрет работы Джона де Критса, датированный 1603 г. и изображающий Генри Ризли, графа Саутгемптона, с кошкой. С портретом связана легенда, гласящая, будто кошка оказалась увековечена рядом с хозяином за то, что спасла ему жизнь (Рис. 1).



Генри Ризли три года провел в Тауэре за участие в мятеже графа Эссекса. Вместе с другими заговорщиками Ризли был приговорен к казни, но глава королевской Тайной канцелярии Роберт Сесил, добился того, что для Саутгемптона, которому на тот момент было всего 27 лет, казнь была заменена пожизненным заключением. В 1603 г., с восшествием на престол короля Якова, подчеркнуто чтившим память Эссекса, Генри Ризли был освобожден и обласкан при дворе. Почти сразу же после освобождения граф заказал художнику Джону де

Рис. 1. Джон де Критс. Портрет Генри Ризли, графа Саутгемптона. 1603. Собрание Боутон Хаус, резиденции герцогов Бакло.

Критсу свой портрет и, согласно легенде, потребовал изобразить на нем и любимую кошку Трики, которая последовала за Генри Ризли после ареста, пробралась в Тауэр и осталась там с хозяином. Более того, она спасла Ризли от голодной смерти, ибо того не кормили, Трики же ловила во дворе крепости голубей и таскала их несчастному заключенному... Легенда весьма трогательная, однако заметим, что, если благородным узникам, содержащимся в Тауэре, грозила смерть, то от руки палача или старости, а отнюдь не от голода. Так, сэр Уолтер Рэли, как и Ризли, приговоренный за государственную измену к казни, которая была заменена заключением (смертный приговор был отложен к исполнению на неопределенный срок), провел в Тауэре более 10 лет – и располагал прекрасной библиотекой, алхимической лабораторией, зачал с навецавшей его супругой двух сыновей...

История про кошку, связанная с портретом Генри Ризли, несет в себе некий ответ мышления, свойственного новейшей, постромантической эпохе, с характерным для нее соединением сентиментального отношения к братьям нашим меньшим и утилитаризма: привязанность к животным определяется их заслугами перед хозяевами. Характерно, что мы не располагаем свидетельствами современников, эту легенду подтверждающих – а эпоха рубежа XVI – XVII вв. для Англии документирована весьма неплохо.

Католический мир привык к тому, что образы – прежде всего, религиозные, – воплощают в себе суть изображаемого, и тем самым способствуют постижению объекта, который они призваны являть. Протестантизм видел в этом подмену умопостижаемого – чувственным, то есть идопоклонство, и предпочитал язык символов, вызывающих не к чувству, а к разуму. В силу этого в Англии XVI – XVII вв. изобразительные искусства повернулись от подражания – к символизации, к тому, чтобы зритель видел перед собой не жизнеподобное изображение, но сложную систему знаков и символов, «через которую он восходил к постижению идеи, стоящую за данным произведением. Изобразительное искусство тяготело к своему рода вербализации, когда произведение превращалось в считываемый “текст”»¹. Эти тенденции предопределили специфику английского портрета той эпохи, породив формы репрезентации, весьма отличающиеся от распространенных на континенте, и в своем роде – уникальные.

Одежда модели, ее украшения, цвета и узоры тканей и вышивок – все это несло и дополнительную смысловую нагрузку². Были цвета и узоры, свидетельствующие о влюбленности, о верности сюзерену, о «чистоте устремлений», и т.д. Костюм и аксессуары могли очень многое рассказать о своем владельце. На так называемом «Портрете королевы Елизаветы, преподнесенном Дарнли» кисти неизвестного художника на правой руке Елизаветы мы видим драгоценную розетку, с рубином и изумрудом в центре, окруженную искусно сделанными фигурками Юпитера, Минервы, Марса, Венеры и Купидона – этот аксессуар призван напомнить зрителю о классической образованности королевы, гордившейся своей латынью³. Практически, каждая мелочь, явленная на полотне, репрезентировала некую грань личности, характер ее занятий и устремлений. Какова же была в этой системе роль зверей, иногда появляющихся на портретах рядом со своими владельцами?

Весьма характерен в этом отношении «Портрет королевы Елизаветы



Рис. 2. Уильям Сигар. Портрет королевы Елизаветы с горностаем. 1585. Хэтфилд хаус, собрание маркиза Солсбери.

с горностаем», написанный Уильямом Сигаром в 1585 г. (Рис. 2). Королева в темном платье, богато украшенном золотой вышивкой и драгоценными камнями, среди которых преобладают красные рубины, отсылающие к геральдической розе Тюдоров (Белый центр – цвет Йорков, алые края – цвет Ланкастеров). Левый локоть королевы покоится на столике, где лежит королевский меч. О кисть королевы опирается лапка горностаи в золотом ошейнике, по форме напоминающем корону.

Для современного зрителя зверек на этом портрете предстанет, скорей всего, либо неким декоративным элементом, либо – экзотическим любимцем королевы.

Однако если посмотреть на портрет Елизаветы I в ряду других живописных полотен, на которых представлен горностаи, мы увидим – раз за разом это оказывается связано с определенными символическими смыслами.

174

В XV в. в Италии становятся популярными картины, вдохновленные поэмой Петрарки «Триумфы» (1370)⁴. Шесть частей этой поэмы, описывающей сон, привидевшийся Петрарке в Воклюзе, последовательно повествовали о победе любви над человеком, целомудрия над любовью, смерти над целомудрием, славы над смертью, времени над славой и вечности над временем. На картине Франческо Песселино «Триумф Целомудрия» (1450) процессию невинности, восторжествовавшей над Амуром, который пленен ей и, заключенный в оковы, сгорбившись, сидит на краю колесницы, предваряют девы со знаменем с изображением белоснежного горностаи. Подобное же знамя с горностаем мы видим и на картине Якопо дель Селлайо, написанной на аналогичный сюжет (ок. 1470 г.), и на книжной миниатюре начала XVI в.

В средневековом и ренессансном сознании горностаи ассоциировался с чистотой и невинностью: считалось, что горностаи умирает, если запачкает свою белую шкурку. Это представление восходит еще к античности и раз за разом повторяется в средневековых бестиариях, берущих начало от «Физиолога». Петрарка прекрасно знал эти тексты, они же предопределяли символику средневековой геральдики, так называемый «собольный» или «горностаевый» цвет гербового щита, указывающий на чистоту помыслов владельца герба. Отсюда – появление горностаи на знамени, которое несут девы перед триумфальной процессией Невинности на картинах Песселино и Селлайо⁵.

Но если на этих двух полотнах итальянских художников изображение горностаи является своеобразным геральдическим знаком и, существуя внутри аллегории, подразумевает вполне однозначное толкование, то на портрете королевы Елизаветы работы Сигара и леонардовской «Даме с горностаем» все обстоит гораздо сложнее. У Сигара горностаи наделен двойственным смыслом: с одной стороны, он призван подчеркнуть целомудрие королевы-девушницы, а с другой – он выступает как атрибут власти, указывающий на ее беспорочность.

Именно это свойство символов – текучесть их наполнения, завися-

чая и от контекста, и от воображения того, кто их созерцает, порождает проблемы интерпретации. Символ всегда – пульсация смыслов, часто – весьма разнородных. Характерно, что одно из английских наставлений в помощь проповеднику XIV в. давало 16 истолкований образа павлина, а средневековый богослов Петр из Поитеры (ок. 1130 – 1215) подчеркивал, что *символ может совмещать противоположные значения* – так, лев олицетворяет Христа, ибо ему неведом страх, но ярящийся лев указывает на дьявола⁶.

Ренессансу свойственно стремление к умножению смыслов и сопряжению достаточно далеких уровней восприятия. Вкус к символике Возрождение унаследовало от позднего Средневековья, но при этом произошла определенная трансформация восприятия: *Средневековые стремились выстроить иерархию смыслов, восходя от буквального значения через аллгорию к моральному, а потом анагогическому смыслу, который, пользуясь формулой Данте, «через вещи означенные выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе»*⁷, тогда как *Возрождение предпочитало соположение смыслов. Средневековое восприятие стремилось организоваться как храм, ренессансное – как кунсткамера, где объекты взаимодействуют друг с другом, друг на друга «кивают», но при том остаются достаточно автономны.*

Характерно, что именно на пике Возрождения возникает мода на эмблемы. Первой книгой эмблем, породившей жанр как таковой, была «*Emblematum liber*» Андреа Альчиато, впервые напечатанная в 1531 г. в Аугсбурге и выдержавшая до 1782 г. не менее 130 переизданий по всей Европе⁸. Эмблема представляла из себя рисунок, снабженный девизом и поясняющей надписью. При этом, как пишет Ю. Н. Звездина, «изображение представляло какой-либо объект, выбранный из окружающего мира и призванный иносказательно воплотить некое высшее, условное понятие. Краткая надпись... не столько раскрывала смысл гравюры, сколько усложняла его, делала еще более загадочным или показывала этот объект с новой, неожиданной стороны. Пояснение, в свою очередь, не являлось обстоятельным описанием скрытого в гравюре и краткой надписи смысла, которое исчерпывало бы содержание эмблемы. Наоборот, весьма протяженный текст... изобиловал всевозможными цитатами или отсылками к самым разнообразным..., порой очень далеко уводящими и от изображенного объекта и от лаконичной надписи»⁹.

Сборники emblemata аккумулировали в себе некоторые сущностные черты ренессансного мышления, превратившись в своеобразные компендиумы образов той эпохи, к которым обратились многие живописцы¹⁰. По всей видимости, именно один из этих сборников, а именно – «Иллюстрированные девизы»¹¹ (1584), составленный Иеронимом Рускели, послужил толчком, заставившем Уильяма Сигара изобразить на портрете королевы Елизаветы горностая в качестве одного из атрибутов власти¹². Среди прочих, у Рускели упоминается эмблема Федерико де Монтефельтро, герцога Урбинского (1422-82), изображавшая горностая, с девизом «*non mali*» (т.е. – никогда не запятнаюсь)¹³. Мог это быть и более ранний сборник другого итальянца – Паоло Джовио – «Диалог об импрессах», впервые изданном в 1556 г., и потом неоднократно перепечатывавшемся, причем не только в Италии, но и за ее пределами: у Джовио помещена эмблема, обыгрывающая легендарную практику охоты на горностая, когда норку зверька обкладывают грязью и тот, боясь запятнать шкурку, не решается



Рис. 3. Паоло Джовио. Диалоги об импрессах, военных и любовных. Лион, 1574. С. 36.

спрятаться от охотников, в силу чего становится легкой добычей¹⁴. На эмблеме с девизом «Malo mori quam foredari» (Лучше умереть, чем запятнаться) изображен горностаив в кольце грязи, которое он не может переступить: в воздухе над зверьком парит корона (Рис. 3).

Говоря о кошке, средневековые bestiarii раз за разом приводят этимологию ее имени, предложенную Исидором Севильским: «Кошка (musio) названа так, потому что враждебна мышам (mus). Народ зовет ее обычно котом (catus), от слова “ловля” (captura). Другие говорят, что она называется cattus, потому что она зоркая. Ведь она так остро видит, что блеск ее глаз преодолевает тени ночи»¹⁵ (Исидор Севильский. XII. 2. 38). Так, именно эту формулу в связи с кошкой приводит «Абердинский bestiarii»¹⁶. «Ловчие» качества кошки часто приводили к ее отождествлению с дьяволом, стремящимся уловлять души¹⁷. В соборе в Сессе (Южная Италия, XIII в.), посвященному почитаемому здесь св. Кастусу (чье имя отчасти созвучно имени кошки) один из барельефов изображает праведника, попирающего ногами кота, распостертого на вершине древа. Древо, очевидно, символизирует здесь Древо Познания, а кот – дьявола. Видимо, примерно эту же смысловую нагрузку несет кошка, несущая в зубах пойманную мышь, на левой створке босховского «Сада радостей земных» (ок. 1500. Прадо, Мадрид), изображающей сотворение Евы из ребра Адама. В сборнике «Nieuwen Ievcht Spieghel» (Новое зеркало юности – нидерл.) (1617) представлена эмблема с девизом «Blanditijs iuveni meretrix sua retia tendit» (Слепых юнцов блудницы ловят в свои сети – лат.) изображающая девушку, ведущего молодого к человека к ложу, а в левом углу картинке нарисована притаившаяся под кроватью кошка¹⁸ (Рис. 4).

Однако особый интерес представляет еще одна картина Яна Моленара – «Отречение ап. Петра» (1636), хранящаяся ныне в Музее изящных искусств в Будапеште. Евангельский сюжет здесь представлен как реальная бытовая сцена в таверне, предельно приближенная к эпохе создания картины. Римские солдаты больше напоминают голландских городских стражей, зашедших после службы пропустить по стаканчи-

176



Рис. 4. Nieuwen Ievcht Spieghel (Новое зеркало юности). Арнхем, 1617.

ку, фигура ап. Петра не сразу различима и отодвинута на задний план. При этом в нижнем левом углу картины помещена кошка, сидящая у огня спиной к происходящему и недовольно глядящая вполоборота на зрителя. Предельно погружая евангельский сюжет в привычную повседневность, Моленар стремится подчеркнуть присутствие вечного в настоящем, надевая неброские бытовые детали символическими значениями, и кошка здесь призвана пробудить ассоциации с Искусителем.

Но тут мы сталкиваемся с амбивалентностью символов. На «Портрете молодой дамы с кошкой» (1525) и «Женщине с кошкой» (1540-ые) кисти Франческо Умбертини по прозвищу Бакьяччи мы видим: обе модели держат на руках кошку, в первом случае полосатую, во втором – пятнистую. Последняя-то и дает возможность указать на источник и смысл этого символа. Бакьяччи стремится вызвать в памяти зрителя ассоциацию с описанием луны у Плутарха, в трактате «Об Исиде и Осирисе», весьма в ту пору популярном, в силу интереса Возрождения к античности и древним культам. Плутарх, разясняя символику некоторых египетских изображений, сообщает: «Под котом подразумевается луна из-за пестроты, ночных блужданий и плодовитости зверя. Говорят, что он рождает одного детеныша, потом двух, трех, четырех и пятерых; и так он прибавляет по одному до семи, причем всегда рождает двадцать восемь, а таково число лунных суток. Впрочем, это, пожалуй, слишком фантастично. И кажется, что зрачки в глазах кота наполняются и расширяются в полнолуние, а при убыли светила — утончаются и слепнут»¹⁹. Тем самым, кошка на руках у моделей призвана подчеркнуть их чистоту и непорочность, которые приписывались богине Луны, Диане.

177

* * *

А теперь попробуем, после всего вышесказанного, взглянуть на портрет Генри Ризли с кошкой.

Ризли позирует, опираясь правой рукой на приоконный шкафчик, на котором лежит Библия и сидит черно-белая кошка. За левым плечом графа – висящее на стене изображение Тауэра и надпись, построенная на игре слов: «In vinculis invictus» («Скован, но не сломлен», или, если буквально «В оковах непобежденный»), и даты его пребывания в Тауэре: февраль 1601 – 1602 – 1603.

Правая рука Ризли – в перчатке, левая же подчеркнуто обнажена и внимание зрителя привлекает кольцо, надетое на мизинец и слегка развернутое в направлении смотрящего, так что в оправе виден черный камень. Жест этот настолько преднамерен, что вызывает к истолкованию. В ту эпоху были распространены обычаи носить «траурные кольца» в память об ушедших. Как правило, это были камеи из темного камня с вырезанными на них черепом и надписью «memento mori»: «помни о смерти». До нас дошло описание сходного кольца, которое перед казнью король Карл I передал епископу Юксону: «Оно напоминает кольца времен Генриха VIII. Оправа имела шестиугольную форму, в ней – изображение черепа, выполненное из белой эмали, на темном фоне, окруженное надписью «Behold the End» («Провидь конец»)… по краю кольца написано «Rather Death Than Fals Faith» («Лучше смерть, чем ложная вера»)»²⁰. Можно предположить: на портрете Джона де Критса на пальце Генри Ризли надето траурное кольцо в память о графе Эссексе, и тем зрителю дается ключ ко всей ситуации.

Портрет Генри Ризли тесно связан с мотивом «memento mori». Любопытно сравнить его с другой, более поздней работой, портретом леди Филиппы Конингсби, что был написан в 1612 г. неизвестным художником. По материнской линии леди Филлипа была связана родственными узами с семейством Сидни, но о ней самой мы знаем довольно мало. На портрете мы видим ее в темном платье, положившей правую руку на череп, стоящий на задрапированном столике, правая рука касается головы кошки, привставшей на задние лапы, а передними опирающейся на позирующую. На черепе читается надпись:

*See here thyself, frail flesh, as in a glass;
No odds between us, but uncertain hours,
Which are prescribed by the highest powers,
For Death in fine all kind of flesh devours.
Farewell then sister flesh, and think on me,
What now I am, tomorrow thou must be*²¹.

[Ты видишь здесь себя, как в зеркале, хрупкая плоть/ Нет разницы меж нами, лишь часы./ Отпущенные тебе Высшей силой [нас разделяют],/ Ибо Смерть пожрет всякую плоть без остатка./ Прощай, плоть-сестра, и думай обо мне./ То, что я сейчас, – тем завтра будешь ты].

178

Рой Стронг, описывая этот портрет, замечал, что изображенная на нем кошка – «милая черта домашнего быта, врывающаяся в болезненную условность формального портрета елизаветинской эпохи»²². Но, учитывая вышесказанное, о том, что изображение кошки часто прочитывалось как аллегория дьявола²³, можно предложить и совсем иную интерпретацию этой детали.

Заметим, что эти же мотивы присутствуют и в целом ряде популярных эмблем той эпохи. Так, в книге Даниэля Хейнсиуса «Emblemata amatoria» («Любовные эмблемы») присутствует эмблема, на которой изображена мышеловка с выбирающей из нее мышкой – и поджидающей ту

кошкой, на заднем же плане за ними подглядывает Амур с луком (Рис. 5). Девиз эмблемы – стих из 244 сонета Петрарки: «Il mal mi preme, et mi spraventa il peggio», в русском переводе С. Ошерова звучащий как «Я сам в беде, и злейших бедствий жду». Поясняющая же надпись эмблемы гласит: «Expectat felles, laxat captentula muren: Nos mala vitantes deteriora manent» («Клетка открыта для мышки, кошка ждет: Худшее ожидает нас, когда мы избегнем зла»).

Впервые книга вышла в 1601 г., потом неоднократно переиздавалась. В данном случае эмблема взята из издания 1608 г.²⁴. С несколько иной модификацией той же эмблемы мы встречаемся в книге Питера Корнелиуса Хоффта «Emblemata amatoria» 1611 г. изда-

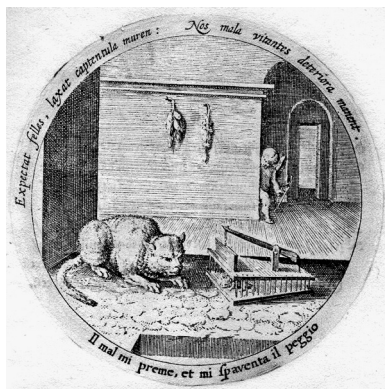


Рис. 5. Даниэль Хейнсиус. Emblemata amatorium (Любовные эмблемы). Амстердам, 1608.

Рис. 6. Корнелиус Хоофт.
Emblemata amatorium
(Любовные эмблемы).
Амстердам, 1611.



ния. Здесь присутствует птица, сидящая в клетке, пытающаяся достать ее кошка, парящий в небе ястреб, поджидающий, пока птичка вылетит, и Амур со стрелами (Рис. 6). Латинский девиз: «*Serva sed Secura*» (Порабощен, зато в безопасности)²⁵.

По-видимому, кошки на обоих портретах – и леди Кониингсби, и Генри Ризли, графа Саутгемптона, соотносятся с этим весьма расхожим эмблематическим изображением. Заметим, что девиз «Порабощен, зато в безопасности» явственно перекликается с инскрипцией «Скован, но не сломлен» на портрете Генри Ризли и дает ключ к пониманию запечатленной на этом полотне ситуации, когда ценой заключения граф Саутгемтон все же избежал казни, однако риск того, что первоначальный приговор будет приведен в исполнение, сохранялся: известно, что Уолтер Рэли, оказавшийся в подобной же ситуации, приговоренный в 1603 г. к смерти, замененной заключением в Тауэре, в 1616 г. все же бы казнен. Но как бы то ни было, мы видим, что присутствие на портрете Генри Ризли кошки связано не столько с реальной историей, сколько с символическими кодами живописи той поры. И тем интереснее, как в XIX в., когда «искусство интерпретации символов» несколько утратило свои позиции, чтобы дать более-менее удовлетворительную интерпретацию этого необычного портрета, возникает «компенсирующий» нарратив про самоотверженную кошку Трики, спасшую жизнь хозяина.

¹ Strong, Roy. *The Arts in Britain. A History*. London, 2000. P. 163 – 164.

² Нестеров А. Изображения Елизаветы I Тюдор: искусство портрета как искусство политики / *Искусствознание*. № 1–2, 2007. С. 232 – 235.

³ Там же, с. 236 – 238.

⁴ Особой популярностью эти сюжеты пользовался при расписывании свадебных сундуков-кассоне – укажем на работы Франческо Пезеллино (ок. 1450, музей Стюарта Гарднера, Бостон), Франческо ди Джорджиа (ок. 1475, Фонд Маркванда). К петрарковским «Триумфам» обращались Лука Синьорелли (фреска из Палаццо Магниifico в Сиене (ок. 1509), ныне в Национальной галерее, Лондон), Лоренцо Коста, Ло Скеджа, Пьетро Перуджино, и др.

⁵ Bernardo, Aldo S. *Petrarch, Laura, and the Triumphs*. Albany, 1974. P. 118 – 120.

⁶ Cage, John. *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Berkley, Los Angeles, 1993. P. 83.

⁷ Данте, А. Собр. соч. В 5 т. Малые произведения: Пир. О народном красноречии. Монархия. Т.5. М., 1996. Пир. II, 1.

⁸ Klossowski, Stanislaw de Rola. The Golden Game. Alchemical Engraving of the Seventeenth Century. London, 1997. P. 13.

⁹ Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. М., 1997. С. 7.

¹⁰ Нестеров А. Иконография и поэзия, или Комментарий к некоторым текстам Манделшштама, написанный на основе emblemata/ Новое литературное обозрение. 2004, № 67 (3' 2004). С. 138 – 139.

¹¹ Le impresse illustri del signor Jeronimo Ruscelli [Document électronique] : aggiuntovi nuovam il quarto libro da Vincenzo Ruscelli da Viterbo... Reprod. de l'éd. de Venetia: appresso Francesco de Fracescri, 1584.

¹² Strong Roy. The English Icon: Elizabethan & Jacobean Portraiture. London, 1969. P. 34 – 35.

¹³ С другой стороны, о том, что легенда о горностае была хорошо известна в Англии, свидетельствует упоминание ее в Первой книге «Аркадии» (1590) Филипа Сидни, где рассказывается о рыцаре Клитофоне, вставшем на защиту королевы Елены и избравшем своим девизом тот, что был начертан на портрете Елены: «It was the *Ermion*, with a speech that signified, *Rather dead then spotted*» («То был горностае, слова же гласили: «Скорее умру, чем испачкаюсь») – Sydney 1912 : 65.

¹⁴ Giovio, Paolo. Dialogo dell'impresse militare et amorse. Lyon, 1574. P. 36.

¹⁵ Isidore de Seville – XII. 2. 38 (Перевод цит по: Тигрица и грифон. Сакральные символы животного мира. СПб, 2002. С. 225).

¹⁶ Aberdeen bestiary : <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/23v.hti>

¹⁷ См.: Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. М., 1997. С. 90; Ferguson, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. N. Y., 1961. P. 14.

¹⁸ *Nieuwen Ievcht Spieghel*. Arnhem, 1617. S. 165.

¹⁹ Плутарх. Исида и Осирис. М., 2006.. Пер. Н. Трухиной.

²⁰ Sharp, Andrew. Notes on Stuart Jewellery/ Proceedings of Antiquaries of Scotland. 1923 – 1924. Vol. LVII. – V. Fith series. – Vol. IX. Edinburgh, 1923. P. 228.

²¹ Цит. по: Strong, Roy. The Arts in Britain. A History. London, 2000. P. 175. Рой Стронг приводит фотографию этой картины и ее описание. Последний раз картину видели на аукционе Кристис в ноябре 1955 г. и она была приобретена для анонимной частной коллекции – Ibid, p. 175, notes 12, 13.

²² Ibid.

²³ Ср.: «у Хуфнагела, кошка могла означать приписывавшиеся ей кровожадность, хитрость, похоть. <...> В натюрморте «Опрокидывающаяся ваза с цветами, кошка и мышеловка» А. Миньона из Государственного музея в Амстердаме... присутствует дополнительный смысловой оттенок. А. Миньон использовал здесь традиционную символику: кошка — символ дьявола, мышеловка — символ земного греховного мира и атрибут порока...» – Звездина Ю. Н. Указ. соч. С. 90 – 97.

²⁴ Heinsius, Daniel. Emblemata amatoria. Amsterdam, 1608. В электронном виде доступна на сайте «Emblem Project Utrecht», URL: <http://emblems.let.uu.nl/he1608020.html#tr>.

²⁵ Hoof, Pieter Cornelizc. Emblemata amatoria. Amsterdam, 1611. В электронном виде представлена на сайте «Emblem Project Utrecht», URL: <http://emblems.let.uu.nl/h161128.html#tr>.

Застывший полёт бабочки у М. Пруста: риторический аспект

Стихотворение «Шопен» относится к немногочисленным поэтическим опытам М. Пруста, опубликованным в первой книге «Утехи и дни» (1896). Её заглавие иронично перефразирует дидактическую поэму Гесиода. Лукавой имитацией школярно-риторического упражнения (экфрасиса) является и серия стихотворных «Портретов художников и музыкантов».

На этом пути у Пруста несомненно были предшественники, достаточно вспомнить стихотворение Ш. Бодлера «Маяки» из «Цветов зла», в котором поэт создаёт собственную галерею великих живописцев от Микеланджело до Делакруа. Как и его предшественник, Пруст, обращаясь к «классическому» жанру экфрасиса, отстраняется от внешнего описания, подменяя его визуализацией внутреннего *впечатления* (портрет живописца – это синтетический образ его картин, а портрет музыканта – впечатление от музыки). Сближает Пруста с бодлеровским текстом и сам романтический принцип транспозиции искусств.

В стихотворении дважды появляется образ мотылька, летящего над морем: «Chopin, mer de soupirs, de larmes, de sanglots / *Qu'un vol de papillons sans se poser traverse...*» и «Toujours tu fais courir entre chaque douleur/L'oubli vertigineux et doux de ton caprice / *Comme les papillons volent de fleur en fleur...*»¹ Этот динамичный визуальный образ вызывает ассоциации как с живописной техникой Делакруа (знаменитый портрет Шопена), так и с мельканием клавиш и как бы «порхающими» по ним пальцами пианиста.

Полёт бабочки среди бушующей стихии менее всего напоминает «непосредственное впечатление» (видел ли кто-нибудь мотыльков во время шторма, да и можно ли их разглядеть на фоне бушующего моря?). Симптоматично, что Пруст использует в обоих случаях риторическую фигуру сравнения с формально выраженным показателем (que... comme).

Сходство между полётом бабочки и музыкой (попробуем предположить, что именно романтической музыкой) используется Прустом ещё раз в том же сборнике «Утехи и дни» (XXII, *Présence réelle*):

Tout à coup nous rimes un mouvement, nous venions de voir *un petit papillon rose*, puis deux, puis cinq, *quitter les fleurs de notre rive et voltiger au-dessus du lac*. Bientôt ils semblaient une impalpable poussière de rose emportée, puis ils abordaient aux fleurs de l'autre rive, revenaient et doucement recommençaient l'aventureuse traversée, s'arrêtant parfois comme tentés au-dessus de ce lac précieusement nuancé alors comme une grande fleur qui se fane. *C'en était trop et nos yeux s'emplissaient de*

larmes. Ces petits papillons, en traversant le lac, passaient et repassaient sur notre âme, – sur notre âme toute tendue d'émotion devant tant de beautés, prête à vibrer, – passaient et repassaient comme un archet voluptueux. Le mouvement léger de leur vol n'effleurait pas les eaux, mais caressait nos yeux, nos coeurs, et à chaque coup de leurs petites ailes roses nous manquions de défaillir. Quand nous les aperçûmes qui revenaient de l'autre rive, décelant ainsi qu'ils jouaient et librement se promenaient sur les eaux, une harmonie délicieuse résonna pour nous; eux cependant revenaient doucement avec mille détours capricieux qui varièrent l'harmonie primitive et dessinaient une mélodie d'une fantaisie enchanteresse².

Бабочки-цветы становятся визуальным признаком романтического «невыразимого» (как и в стихотворении «Шопен», речь идёт, в числе прочего, и о визуализации звука).

Бабочка во французской поэтической традиции

182 В мифологии образ бабочки связан, прежде всего, с идеей перерождения, что позволяет ей репрезентировать мимолётные, эфемерные, переходные явления. Так, бабочка (полностью или частично) выступает в качестве атрибута самых разных «крылатых» существ, начиная с Психеи и заканчивая сильфами и сильфидами эпохи романтизма.

Эмблематический мотылёк частично утрачивает сакральность, подразумеваемую идеей метаморфозы, и служит предметом моралистических аллегорий: «Бабочка есть знак глупости, легкомыслия, непостоянства, иногда души или сердца, плененного любовью. Бабочкины крылья значат любовь, игры, смех и забавы»³.

Суммируя мотивы, соотнесённые с образом бабочки во французской поэзии XVII–XIX веков⁴, получаем следующий ряд: мотив метаморфозы (как вариант: освобождение бабочки), «порхающий мотылёк» (анакреонтический мотив наслаждения жизнью), связанный с предыдущим мотив ловли бабочки (вариант: осыпающаяся с крыльев пыльца) и бабочка, летящая на огонь. Рассмотрим их реализацию на некоторых примерах.

В XVII веке изображение бабочки (как, впрочем, и любого другого объекта) регулируется жанром. Так в басне Флориана (*Le Grillon*) фигурирует щёголь-мотылёк, чья яркая внешность — предмет зависти, но и причина гибели, последнее служит поучительным уроком как персонажу сверчку, так и читателю⁵. В «Послании» Лафонтена (*Épître à Madame de La Sablière*) используется поэтологический топос «крылатой поэзии»: автор называет поэта парнасским мотыльком, который, подобно пчёлам, собирает свой урожай с разных цветов⁶. И, наконец, у Расина в описательной оде V «Луга» (*Les Prairies*) появляется перифраза «les papillons, ces fleurs vivants» («бабочки — живые цветы»)⁷.

Эти мотивы сохраняют устойчивость и в последующую эпоху. Бабочки в качестве фонового элемента идеального ландшафта и образ ветреного любовника-мотылька дополняют друг друга и активно разрабатываются в галантной традиции последней трети XVIII века (как живописной, так и поэтической). Именно здесь часто возникает мотив ловли/ускользания бабочки. Традиционна для анакреонтической поэзии и пара мотылёк-роза, репрезентирующая мимолётность любви и наслаждения, символом которых являются столь недолговечные существа. Например, у

Э. Парни (*L'Heure du berger, Les Fleurs, Les Déguisements de Venus, Réponse, À un poète*)⁸.

Но подлинный расцвет бабочки в качестве поэтического образа происходит в эпоху романтизма, наследующего уже разработанный комплекс мотивов и словесных формул, с которыми он не спешит расставаться. Например, выражение «voler de fleur en fleur» ('перелетать с цветка на цветок'), употреблённое, кстати, и Прустом в стихотворении «Шопен», продолжают оставаться частотными у поэтов романтической школы, равно как и другие устойчивые формулы, в частности, «de *frais papillon, libertin*» ('лёгкий вольный мотылёк'), «de *papillon frivole*» ('шаловливый мотылёк'), «*voltiger comme papillon*» ('порхать как бабочка') или «*jeune papillon*» ('юный мотылёк')⁹.

Бабочка из фоновой детали или атрибута становится полноправной поэтической темой (о чём, в частности, свидетельствуют заглавия стихотворений Гюго, Ламартина, Готье¹⁰). Но главное отличие заключается, на наш взгляд, в том, что бабочка вновь обретает связь с трансцендентным.

Однако следует уточнить, что традиционный мотив часто меняет свою функцию в новом контексте. Например, в описании А. Ламартина встречаем *классическую* деталь идеального ландшафта («бабочки — живые цветы»), но «крылатые цветы» романтического поэта включены в иной визуальный ряд (жужжащие насекомые, стелющиеся заросли терновника, заснувшие на воде кувшинки, глубокие тени)¹¹. Метафорическое обозначение бабочек (*flours ailées*) в данном контексте указывает на нетождественность объекта самому себе, его двойственность и скрытую в ней угрозу.

В парнасский период мотылёк если и не исчезает полностью, то утрачивает проекцию в инобытие. Усиливается тенденция к замещению «природного» «артефактом». Например, у Теофиля Готье бабочка часто предстаёт в виде затейливой, изысканной вещицы (фуляр, пряжка пояса, веер и т.п.)¹². Предпочтение отдаётся экзотическим бабочкам, т.е. объект предстаёт «автономным», лишённым естественного окружения¹³.

В стихотворении «Бабочки» (*Les Papillons*) Т. Готье обнаруживается образ мотылька, кружащего над морем (как позднее у Пруста): «*Les papillons couleur de neige/ Volent par essaims sur la mer/ Beaux papillons blancs, quand pourrai-je/ Prendre le bleu chemin de l'air...*»¹⁴. В текстах проклятых поэтов это сравнение приобретает мрачный оттенок (полёт бабочки П. Верлен сравнивает с терпящим бедствие кораблём)¹⁵. Образы корабля и бабочки соединяются и в финале программного произведения «Пьяный корабль» А. Рембо: «*Un enfant accroupi, plein de tristesse, lâche/ Un bateau frêle comme un papillon de mai...*»¹⁶.

Бабочки в творчестве М. Пруста

В художественном пространстве М. Пруста бабочки крайне редко предстают в качестве природного феномена: из 27 контекстов лишь в 6-ти они появляются как объект изображения, причём половина приходится на ранние «Утехы и дни». В остальных случаях (21, из которых 18 в «Поисках утраченного времени») мотылёк появляется в фигуре сравнения. Иными словами, присутствие бабочки в прустовском тексте скорее не прямое,

а опосредованное. Другой повторяющийся признак — это появление мотылька в контекстах, так или иначе связанных с живописью.

Начнём с наиболее частотного мотива: сравнение с *порхающим мотыльком*. Первое впечатление Марселя о Сен-Лу содержит как само изображение, организованное в виде «парадного портрета» (модель предстаёт в полный рост на фоне моря), так и метатекст («искусствоведческий» комментарий, поясняющий живописную технику):

«Il traversa rapidement l'hôtel dans toute sa largeur, *semblant poursuivre son monocle qui voltigeait devant lui comme un papillon*. Il venait de la plage, et la mer qui remplissait jusqu'à mi-hauteur le vitrage du hall lui faisait un fond sur lequel il se détachait en pied, *comme dans certains portraits où des peintres prétendent sans tricher en rien sur l'observation la plus exacte de la vie actuelle, mais en choisissant pour leur modèle un cadre approprié...*» [IV, 268]¹⁷.

Показательна прямая отсылка к живописи рококо в другом фрагменте:

«un jeune homme en toque de velours noir, en jupe hortensia, les joues crayonnées de rouge *comme une page d'album de Watteau*, lequel, la bouche souriante, les yeux au ciel, esquissant de gracieux signes avec les paumes de ses mains, bondissant légèrement, semblait tellement d'une autre espèce <...> *que c'était quelque chose d'aussi reposant et d'aussi frais que de voir un papillon égaré dans une foule, de suivre des yeux, entres les frises, les arabesques naturelles qu'y traçaient ses ébats ailés, capricieux et fardés*» [VI, 362]¹⁸.

В обоих примерах сравнение с бабочками отмечает момент «транзитивного состояния»: переход зрительного впечатления в текст воспоминания. Отдельные детали скреплены риторической конструкцией, не позволяющей рассыпаться «спонтанным ассоциациям». Характерное движение моногля или балетные па вызывают не только визуальный образ бабочки, но и актуализируют его культурную память (например, связь с амурами-мотыльками рокайльной традиции).

Мотивы бабочки, зеркала и души объединяются в «романтическом» портрете Альбертины: «où, au milieu de la pierre brune, luisaient, *comme les ailes transparentes d'un papillon d'azur*, les yeux où la chair devient miroir et nous donne l'illusion de nous laisser, plus qu'en les autres parties du corps, approcher de l'âme» [V, 372-373]¹⁹. Метафора бабочки-души, имплицитно присутствующая в тексте, управляет механизмом аналогии.

Но чаще у Пруста мотылёк служит деталью мужского портрета и основой сравнения становится не цвет, а в рисунок: «Je regardais **Saint-Loup**, et je me disais que c'est une jolie chose quand il n'y a pas de disgrâce physique pour servir de vestibule aux grâces intérieures, et que les ailes du nez soient délicates et *d'un dessin parfait comme celles des petits papillons qui se posent sur les fleurs des prairies, autour de Combray...*» [VIII, 59]²⁰. В эскизной зарисовке Свана «его ноздри, с наслаждением вдохнувшие запах духов, затрепетали, *как бабочки, опускающиеся на цветок (comme un papillon prêt à aller se poser sur la fleur entrevue)*» [IX, 225-226, «Содом и Гоморра», пер. Н. Любимова]. И, наконец, вполне традиционное сравнение с легкомысленным мотыльком-щёголем появляется в характеристике Марселя в «светский период» его жизни: «Elle prodiguait, du reste, les

comparaisons zoologiques, car, selon elle, on ne savait pas quand je dormais, **je voltigeais toute la nuit comme un papillon...**»²¹ [IX, 514]²².

Если в поэтической традиции естественным выглядело сравнение бабочек с крылатыми/живыми цветами (как в приведённых ранее примерах из Расина и Ламартина), то у Пруста, в описании парка Вивоны, мы наблюдаем инверсию этого приёма (цветы уподобляются *застывшим бабочкам*):

«Ailleurs un coin semblait réservé aux espèces communes qui montraient le blanc et rose propres de la julienne, lavés comme de la porcelaine avec un soin domestique, tandis qu'un peu plus loin, pressées les unes contre les autres en une véritable plate-bande flottante, on eût dit despensées des jardins qui étaient venues poser **comme des papillons leur ailes bleuâtres et glacées sur l'obliquité transparente de ce parterre d'eau**» [I, 359-360]²³.

Сравнение с бабочками, многократно оживлявшее поэтический пейзаж, становится фоном для вторичной транспозиции: лепестки — застывшие крылья. Согласно определению Ж. Женетта: «Естественный пейзаж принимает вид произведения искусства»²⁴. Эта метонимическая подмена происходит не в области «изобразительного», а в «риторической стратегии», цель которой состоит в том, чтобы ослабить, сделать призрачной связь с «предметным миром». Референтом в этом случае может выступать любой объект, как существующий вне границ прустовского текста (например, серия картин «Мост с кувшинками» К. Моне), так и некая предсуществующая («идеальная картина»), которую необходимо воплотить. В последнем случае фрагмент Пруста «Парк Вивоны» являет пример «искусствоведческого» описания отсутствующего артефакта, мнимый экфрасис.

Неподвижность — наиболее частый визуальный признак бабочки у Пруста. С застывшим мотыльком сравнивается солнечный зайчик, «запертый» между рамой и ставнем: «dans la chambre, derrière ses volets presque clos où un reflet de jour avait pourtant trouvé moyen de faire passer ses ailes jaunes, et restait immobile entre le bois et le vitrage, dans un coin, **comme un papillon posé**»²⁵ [I, 176], паруса в жаркий безветренный день («Морской пейзаж» в «Утехах и днях» и в романе «Под сенью девушек в цвету»), ленивая бабочка, застывшая на цветке (там же)²⁶. Приведём ещё один характерный эпизод, когда рама окна, очерчивая фрагмент неба и пейзажа, создаёт «картину» в стиле английского художника Уистлера:

«Et parfois sur le ciel et la mer uniformément gris, un peu de rose s'ajoutait avec un raffinement exquis, **cependant qu'un petit papillon qui s'était endormi au bas de la fenêtre semblait apposer avec ses ailes, au bas de cette "harmonie gris et rose" dans le goût de celles de Whistler, la signature favorite du maître de Chelsea**» [V, 83-84]²⁷.

Распахнутые крылья замершего мотылька завершают превращение окна в картину, добавляя «характерную» подпись (графический знак авторства). В следующем томе подпись Уистлера вновь проявится в *синонимичной ситуации*, в сцене появления герцогини Германтской в театре:

«*Mais comme certains artistes qui, au lieu des lettres de leur nom, mettent au bas de leur toile une forme belle par elle-même, un papillon, un lézard, une fleur, de même*

c'était la forme d'un corps et d'un visage délicieux que la princesse apposait à l'angle de sa loge, montrant par là que la beauté peut être la plus noble des signatures...» [VI, 75-76]²⁸.

Неподвижность бабочек усилена мотивом стекла или зеркала: блик «мотыльк» замирает между ставнем и стеклом²⁹ («В сторону Свана», «У Германтов»), неподвижные крылья далёких голубоватых судов напоминают «экзотических бабочек под стеклом»³⁰ («У Германтов»), глаза Альбертины сравниваются с «шелковистыми сиреневыми крыльями бабочки под стеклом»³¹ («Пленница», пер. Н. Любимова). Наиболее эксплицитно данный приём проводится в ранних «Утехх и днях»:

*«il se crispait pour le revivre, le ressusciter et le clouer devant lui comme des papillons. Et chaque fois, c'était plus difficile. Et il n'avait toujours attrapé aucun des papillons, mais chaque fois il leur avait ôté avec ses doigts un peu du mirage de leurs ailes ; ou plutôt il les voyait dans le miroir, se heurtait vainement au miroir pour les toucher, mais le ternissait un peu chaque fois et ne les voyait plus qu'indistincts et moins charmants»*³².

186

В фигуре сравнения бабочка, традиционно связанная с идеей метаморфозы и воскресения, становится способом визуализации воспоминания. Затем равновесие пары бабочка-воспоминание разрушается. Бабочка заслоняет собой объект, и формульная часть сравнения разрастается в относительно самостоятельный эпизод преследования мотылька. Отметим, что в романтической поэзии осыпающаяся пыльца/блётки бабочки уже репрезентировали недостижимость «инога мира», к которому причастны крылатые существа. Стекло, превращающееся в зеркало, не только создаёт преграду, но и обращает действие вспять (бабочки постепенно исчезают в мире зазеркалья).

Сопоставим приведённый фрагмент со знаменитой сценой смерти Бергота:

«Enfin il fut devant le **Ver Meer**, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, *comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir*, au précieux petit pan de mur. "C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune"»³³ [XI, 376].

Обращает на себя внимание повторение ситуации. Бабочка выступает графическим знаком некой сущности, которую персонаж стремится уловить («воспоминание» или «жёлтая стенка», по-видимому, лишь приблизительное её обозначение). Переход от визуального образа к проблеме литературного стиля внутренне мотивирован поэтологическим топосом «поэзия — ожившая живопись».

Сравнение с мотыльком выполняет у Пруста функцию графического знака, виньетки, что указывает, прежде всего, на связь этого образа с роккайльной традицией. Бабочка как явление, привлекаемое в качестве поясняющего знака, должна быть более известна и понятна, чем объясняемое.

Собственно формульная часть прустовских сравнений содержит скорее традиционные мотивы (порхающий мотылёк, осыпающаяся пыльца, прозрачность крыльев и др.).

Однако отказ от «прямого» описания и замена его серией впечатлений, которые накладываются друг на друга, как слои лака в живописи, порождает текст-загадку, ключ которой содержится в самой фигуре сравнения. Бабочки у Пруста отмечают момент перехода «живого» в «мёртвое» и обратно (вещь предстаёт живой, а живое замирает). Идея метаморфозы, мифопоэтический подтекст образа бабочки задают прустовскому тексту своеобразный алгоритм: «замри-умри-воскресни».

¹ Proust M. Les plaisirs et les jours. Paris: chez Calmann-Lévy, 1896. P. 89. («Шопен, море вздохов, слёз, рыданий, над которым пролетает мотылёк...» и «Так каждый раз ты сопровождаешь страдание головокружительным и нежным забвением твоего каприза, как бабочки порхают с цветка на цветок...») [Здесь и далее выделения в тексте цитат (курсив и жирный шрифт) наши, перевод цитат, в тех случаях, когда его авторство не оговаривается, сделан нами — М.Р.]

² Proust M. Les plaisirs et les jours. Paris: P. 152—153. «Вдруг мы вздрогнули — *бабочка, небольшая розовая бабочка*, одна, две, пять; покинув наш берег, *они порхали над озером*. Очень скоро они превратились для нас в розовую пыль, взвешенную ветром; они подлетали к цветам противоположного берега, возвращались и опять начинали свой мягкий смелый полет, иногда задерживаясь, словно не в силах устоять против соблазна. *Мы не в силах были овладеть со своим волнением, и глаза наши наполнились слезами. Эти маленькие бабочки, пролетая над озером, вновь и вновь пронеслись над нашей душой, напряженной от волнения перед лицом такой красоты, и готовой зазвучать, — вновь и вновь опускались на нашу душу, как томящий смычок*. Своим легким движением они не касались воды, но ласкали наш глаз, наше сердце, и при каждом взмахе их крылышек мы были близки к потере сознания. *Когда мы увидели, что они возвращаются с противоположного берега*, показывая тем самым, что они играют над водами, — *упоительная мелодия зазвучала для нас; а они тихо приближались, чертя прихотливые зигзаги, изменявшие эту первоначальную мелодию и создавая новую, причудливую*» («Утехи и дни», XXII Осязаемое присутствие, пер. Е. Тарховской и Г. Орловской].

³ Эмблемы и символы. М.: Интрада, 1995. С. 49

⁴ Во французской поэзии XVII в. бабочка-мотылёк не самый частотный образ: в изданиях XVII в. обнаруживается 322 вхождения, для сравнения в XVIII — 1391, в XIX — 15919, в XX — 3611, данные электронного ресурса BNF (Gallica). Даже со всеми возможными поправками очевиден значительный перевес в пользу XIX века, XVII-й, напротив, занимает последнюю позицию в этом списке.

⁵ Imitations en vers latins des fables de Florian et de quelques morceaux de Corneille, avec le français en regard / par L. Monot, Paris: J. Lecoffre, 1869. P. 96, 98.

⁶ «Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi, Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles A qui le bon Platon compare nos merveilles : Je suis chose légère, et vole à tout sujet...». La Fontaine J. Epitres de la Fontaine... Paris: C. Delagrave, 1894. P. 47.

⁷ «Là, l'on voit aussi sur les herbes Voltiger ces vivantes fleurs, Les papillons dont les couleurs Sont si frêles et si superbes ...». Racine J. Oeuvres poétiques. Esther. Athalie, Poésies divines, Hymnes et cantiques spirituels, Épigrammes. Paris: Lefèvre, 1824. P. 213.

⁸ «Le papillon /Voit-il la rose, / Il s'y repose. / Est-il heureux, / Amant frivole / Soudain il vole...», «Quand vous verrez près de Flore éplorée /Le papillon recommencer ses jeux...», «Et se cache dans un buisson, / D'où sort un léger papillon. / L'insecte léger voit la rose, / Uu moment sur elle se pose, / Puis s'envole, et fuit sans retour. / Myrtis dit tout bas : "C'est l'Amour"», «Papillon d'italie, errant de fleur en fleur./Je faisais répéter l'inconstance à ma lyre...», «Le triste et rampant limaçon / Crut imiter du papillon/L'inconstance brillante et vive...» Parny E. Œuvres complètes. Paris: chez les Marchands de Nouveautés, 1831. T. 1. P. 21, 149, 209. T. 2. P. 64, 89.

⁹ «le frêle papillon...», «Un vol de papillons arrêté dans l'extase...», «Et le frais papillon, libertin de l'azur, Qui chiffonne gaîment une fleur, demi-nue...» «À un papillon qui tourne autour d'une rose épanouie...» Hugo V.; «Secouant, jeune encor, la poudre de ses ailes, S'envoler comme un souffle aux voûtes éternelles, Voilà du **papillon** le destin enchanté...» A. de Lamartine; «Prends garde seulement que la rose endormie Ne trouve un papillon quelque beau soir d'été...» «frais et joyeux comme une Aile de papillon...», «il voltige, comme un **papillon**...» A. de Musset; «Et le frais **papillon** qui de fleurs en fleurs vole...» «Les ailes des gais **papillons** De mille couleurs parsemées...», «Le **papillon** frivole, **Qui de fleurs en fleurs vole**...» T. Gautier.

¹⁰ В. Гюго (*Le Papillon* и *Les Papillons*), А. де Ламартин (*Le Papillon*), Т. Готье (*Les Papillons*).

¹¹ «Insectes bourdonnants, papillons, fleurs ailées, Aux touffes des rosiers lianes enroulées, Convolvulus tressés aux fils des liserons . Pervenches, beaux yeux bleus qui regardez dans l'ombre, Nénufars endormis sur les eaux, fleurs sans nombre, Calices qui noyez les trompes des cirons». Lamartine A. de, Nouvelles méditations poétiques Paris: Furne, Jouvett et Cie, Pagnerre, Hachette, 1871. P. 201.

¹² «L'éventail pailleté comme un papillon brille (P. 148), «Où de ses doigts d'argent la lune avait cousu *Le paillon qui luisait sur la jupe étoffée*...». Gautier T. Poésies complètes / éd. par Maurice Dreyfous. Paris: G. Charpentier, 1882. P. 148, 269. «Un papillon peureux, dans son fantasque vol, *Comme un écrin ailé* rase, en fuyant, le sol...» (Le Retour). Gautier T. Poésies complètes / éd. par Maurice Dreyfous. Paris: G. Charpentier, 1884. P. 88.

¹³ Более изощрённой становится и техника сравнения, предполагающая многоступенчатую аналогию: «Je sais ton incarnat, aile du papillon...»; Le papillon, blanche étincelle...»; «ces deux étincelants papillons effleuraient du bout de leurs ailes inondées d'une pluie de paillettes...»; «le double papillon de la rime» (напоминает о поэтологическом топосе «крылатой поэзии»); «le papillon de l'âme / Laisse de roussière après lui» (бабочка-душа, стряхивающая пыльцу с крыльев).

¹⁴ Gautier T. Poésies complètes. Paris: G. Charpentier, 1884-1885. P. 189.

¹⁵ «Et le papillon fait rage, / Monte et descend, plane et vire / On dirait dans un naufrage / Des culbutes du navire». Verlaine P. Parallèlement. Paris: L. Vanier, 1889. P. 62—63.

¹⁶ Rimbaud A. Poésies complètes. Paris: L. Vanier, 1895. P. 22. «Исполненный грусти ребёнок, сидящий на корточках, пускает *кораблик хрупкий, как майский мотылёк*...».

¹⁷ Текст М. Пруста приводится по изданию Proust M. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1946-1947 с указанием номера тома (римская цифра) и страницы (арабская цифра) в квадратных скобках. «Он быстро прошел по гостинице, как будто в погоне за своим **моноклем, порхавшим перед ним, точно бабочка (qui voltigeait devant lui comme un papillon)**. <...> море, заполнявшее до половины застекленную стену вестибюля, служило для него фоном, на котором он выделялся во весь рост, как на *тех портретах, где художники <...> дают современный эквивалент тех полотен старинных мастеров, где человеческая фигура изображалась на переднем плане ландшафта*» («Под сенью девушек в цвету», пер. А. Фёдорова).

¹⁸ «Я был просто очарован, когда увидел<...> молодого человека в черной бархатной шапочке, в юбочке цвета гортензии, с нарумяненными щеками, – **ожившая страница из альбома Ватто**<...> когда вы следили глазами за арабесками, которые так свободно вычерчивали меж декораций *его крылатые, причудливые, заgrimированные прыжки*, то на вас веяло такой же успокоительной свежестью, как **при виде мотылька, заблудившегося в толпе (que de voir un papillon égaré dans une foule)**» («У Германтов», пер. Н. Любимова).

¹⁹ «где на фоне коричневого камня, **подобно прозрачным крыльям голубой бабочки**, сияют глаза, в которых плоть становится зеркалом и дает нам иллюзию, что здесь в большей степени, чем в других частях тела, мы приближаемся к душе» («Под сенью девушек в цвету», пер. А. Фёдорова)

²⁰ «Глядя на Сен-Лу, я говорил себе, что хорошо, <...>когда крылья носа изящны, безукоризненного рисунка, точно крылышки бабочек, садящихся на полевые цветы в окрестностях Комбре» («У Германтов», пер. Н. Любимова).

²¹ «Селеста была щедра на зоологические сравнения: она считала, что никто не знает, когда я сплю, – всю ночь я порхаю, как мотылек, (je voltigeais toute la nuit comme un papillon)» (Содом и Гоморра, пер. Н. Любимова).

²² После серии воплощений бабочка становится эмблемой светского салона: «когда она <герцогиня Германтская – М.Р.> говорила: «Салон Арпажон», *воображение рисовало мне желтую бабочку; когда же она говорила: «Салон Сван» (зимой г-жа Сван принимала у себя от шести до семи), то – бабочку черную с заснеженными крыльями*». («Содом и Гоморра», пер. Н. Любимова)

²³ «а поодаль некие подобия анютиных глазок теснились, как на плавучей клумбе, и, словно мотыльки (*comme des papillons leur ailes bleuâtres et glacées*), простирали лоценые голубоватые крылышки над прозрачной покатостью этого водного цветника» («В сторону Свана», пер. Н. Любимова).

²⁴ Женетт Ж. *Фигуры*: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 55.

²⁵ Первый переводчик Пруста А.А. Франковский использует здесь устойчивое клише «словно застывший на цветке мотылек».

²⁶ «*Des voiles blanches comme des papillons* seraient posées sur l'eau immobile, sans plus vouloir bouger, comme pâmées de chaleur...» (XXIX, Proust M. Les plaisirs et les jours. P. 164); «*un papillon paresseux, attardé au fond de la corolle*», «*des voiles blanches* sur le miroir bleu où elles semblaient des papillons endormis» [V, 68-69, 151-152].

²⁷ «А порою к однообразно серым тонам неба и моря примешивался и розовый оттенок, восхитительно изысканный, **меж тем как крылья мотылька (un petit papillon qui s'était endormi au bas de la fenêtre)**, уснувшего на окне, в

самом низу этой “гармонии серых и розовых красок”, совершенно во вкусе Уистлера, казались излюбленной подписью мастера Челси» («Под сенью девушек в цвету», пер. А. Фёдорова).

²⁸ «Но подобно тому как иные художники вместо подписи рисуют что-нибудь изящное: бабочку, ящерицу, цветок, так принцесса выставляла в углу ложи прелестную свою фигуру и лицо, тем самым доказывая, что красота может быть самой благородной подписью» («У Германтов», пер. Н. Любимова).

²⁹ «блик которого <...>замирал между ставней и стеклом, в уголку, будто неподвижный мотылек» («В сторону Свана», пер. Н. Любимова).

³⁰ «как неподвижные крылья далеких голубоватых судов становятся похожи в час, когда солнце меркнет, на экзотических ночных бабочек под стеклом (*avaient l'air de papillons exotiques et nocturnes dans une vitrine*). [VI — 310-311, У Германтов, пер. Н. Любимова]

³¹ « *comme les ailes de soie mauve d'un papillon qu'on aurait mis sous verre* » [XII, 370].

³² Proust M. Les plaisirs et les jours. P. 125. «Он судорожно цеплялся за пережитое, стремился воскресить и пришить его перед собой, как бабочку (*le clouer devant lui comme des papillons*). И с каждым разом это становилось труднее. И он не поймал ни одной бабочки, но каждый раз пальцами стирал волшебные краски с их крыльев; вернее, он видел их в зеркале и тщетно ударялся о стекла, чтобы прикоснуться к ним, и каждый раз зеркало только тускнело, а он видел их не такими отчетливыми и менее пленительными».

³³ «Наконец он подошел к Вермееру; он помнил его более ярким, не похожим на все, что он знал, но сейчас, благодаря критической статье, он впервые заметил человечков в голубом, розовый песок и, наконец, чудесную фактуру всей небольшой части желтой стены. Головокружение у Бергота усилилось; он впился взглядом, как ребенок в желтую бабочку, которую ему хочется поймать (*comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir*), в чудесную стенку. “Вот как мне надо было писать, — сказал он. — Мои последние книги слишком сухи, на них нужно наложить несколько слоев краски, как на этой желтой стенке”» («Пленница», пер. Н. Любимова).

Бестиарная метафорика в поэзии Ж. Превера

В риторически богатом творчестве французского поэта Жака Превера особое место занимает бестиарная составляющая, а именно – зооморфные метафорические сравнения. В этой статье мы остановимся на наиболее частотных и наиболее значимых для понимания творчества Превера метафорах. Материалом для анализа послужили стихотворные тексты из сборников «Histoires et d'autres histoires» («Истории и ещё истории»), «Paroles» («Слова») и вышедшего посмертно сборника «Soleil de nuit» («Ночное солнце»).

Отдельно оговорим, что мы не будем касаться такой важной риторической составляющей творчества Превера, как орнитологическая метафора, поскольку на эту тему уже имеется опубликованная нами в 2013 г. статья¹.

С наибольшей частотностью зооморфные метафоры в поэзии Ж. Превера применяются для обозначения абстрактных и неисчисляемых понятий, среди которых центральное место занимает любовь. Наиболее показательными примерами её бестиарно-метафорической репрезентации являются тексты стихотворений «Les enfants de bohême» («Дети свободы») и «Le lézard» («Ящерка»). В первом стихотворении любовь символизирует пёс, но речь идёт не о традиционном образе верного и преданного существа. Герой даёт своей собаке крайне оригинальное имя – Amour (Любовь), и вот каким образом это имя обыгрывается при описании отношений пса и его хозяина:

*c'est mon chien
c'est mon amour
disait l'homme
c'est mon homme aboyait l'Amour [Prévert 2007: 30]*

*это мой пёс,
это моя любовь,
говорил человек
это мой человек, лаяла Любовь².*

В примере обращают на себя внимание повторы притяжательного прилагательного *mon* – «мой» в речи обоих персонажей. Отметим также, что процитированный фрагмент построен на параллельных синтаксических конструкциях, которые являются отличительной особенностью стиля Превера в целом и которые в данном случае призваны продемонстриро-

вать внешнее равенство персонажей. Тем не менее, обращает на себя внимание грамматический парадокс в последней фразе, когда слово *Amour* написано с заглавной буквы и, по логике, обозначает имя собственное; однако, ему предшествует определённый артикль, что уже является показателем принадлежности этого слова к категории имён нарицательных. Помимо этого, в реплике человека *c'est mon amour* («это моя любовь») слово *amour* пишется со строчной буквы, что также указывает на нарицательный характер лексемы. Отсюда следует, что человек пытается заявить о своём праве собственности не на собаку, а на саму любовь, которая, впрочем, имеет на человека гораздо больше прав, будучи усилена посредством написания с заглавной буквы. Идея собственности получает своё развитие, когда человек, опасаясь потерять Любовь, решает убить и съесть своего пса, чтобы тот не смог его покинуть:

*il se sauvera
et moi tout seul je resterai là
je n'aurai plus mon chien
mon amour
mon amour à moi [Prévert 2007: 30]*

192

*он убежит
а я останусь совсем один
и я потеряю своего пса
свою любовь
только мою любовь*

Из примера видно, что тройной повтор притяжательного прилагательного *mon* дополнительно акцентируется притяжательной конструкцией *à moi*, что по сути является плеоназмом. Однако метафорическая собака оказывается сильнее реального человека и, уже будучи съедена, благополучно оживает, чтобы теперь съесть своего хозяина:

*il regarde l'homme avec un bon oeil
saute dessus et le mange
puis il sort de la salle à manger
en se dandinant [Prévert 2007: 31]*

*он добродушно смотрит на человека
набрасывается на него и съедает
потом вразвалку выходит из столовой*

Смысловая антитеза *avec un bon oeil* («добродушно») и *saute dessus et le mange* («набрасывается на него и съедает») показывает безличный характер любви по Превьеру, которая не желает никому зла, но которая даёт симметричный ответ любому, кто попытается заявить на неё некие исключительные права. Эта безличность, побеждающая человеческую ревность и жажду собственника, подробно описана в последних строках стихотворения:

*il court Amour dans la ville
à la recherche d'un autre maître*

*amour pour faire le beau
amour pour se faire caresser
amour pour se faire battre
amour pour se faire tuer
amour pour dévorer
dévorer
dévorer.* [Prévert 2007: 31]

*И вот Любовь бежит по улицам города
В поисках нового хозяина
любовь, которая будет ходить на задних лапках,
любовь, которую будут ласкать,
любовь, которую будут бить,
любовь, которую будут убивать
любовь, которая будет пожирать
Пожирать
Пожирать.*

Перечисление действий, которые могут быть свойственны собакам и их хозяевам и которые посредством метафорического переноса автор приписывает любви, создаёт эффект повторяемости, который показывает, что каждого нового хозяина ждёт судьба предыдущего. Происходит разрушение традиционного образа собаки, которая служит только одному хозяину и готова защищать его от любых посягательств извне. У Превьера собака, то есть любовь, отказывается быть чьей-либо постоянной собственностью: напротив, пожирая человека, она превращает его в свою собственную и в своего вечного раба, обрекая его на ту самую участь, которую он изначально уготовил для неё.

Идея любви как вечной беглянки присутствует также в стихотворении «Le lézard» («Ящерка»):

*Le lézard de l'amour
S'est enfui encore une fois
Et m'a laissé sa queue entre les doigts
C'est bien fait
J'avais voulu le garder pour moi* [Prévert 2012: 97]

*Ящерка любви
Опять убежала
И оставила у меня в руках лишь свой хвост
Ловко проделано
А я-то хотел забрать её себе*

Всё стихотворение (состоящее из пяти строк) представляет собой развёрнутую метафору и репрезентирует любовь как нечто обманчивое, вечно ускользающее, опираясь на реальную способность ящерицы отбрасывать хвост в случае опасности. В данном случае, как и в рассмотренном выше стихотворении, опасность исходит от человека, вознамерившегося присвоить любовь и стать её единоличным хозяином.

Превьер продолжает развивать мотив непослушания человеку в стихотворении «Le cheval rouge» («Красный конь»):

*Dans les manèges du mensonge
Le cheval rouge de ton sourire
Tourne
Et je suis là debout planté
Avec le triste fouet de la réalité
Et je n'ai rien à dire
Ton sourire est aussi vrai
Que mes quatre vérités. [Prévert 2011: 197]*

*На арене лжи
Красный конь твоей улыбки
Бегает по кругу
А я стою неподвижно
Держа в руках унылый хлыст реальности
И не знаю, что сказать
Твоя улыбка так же правдива
Как вся моя правда-матка*

194

Метафоры *le cheval rouge de ton sourire* («красный конь твоей улыбки»), *les manèges du mensonge* («арена лжи») и *le triste fouet de la réalité* («унылый хлыст реальности») образуют тройную антитезу, где каждый элемент противопоставлен остальным. Конь для изображения улыбки выбран не случайно, так как, даже живя среди людей, он способен в любой момент взбунтоваться и сбросить своего седока. Отметим также, что лексема *manège* употреблена силлептически, обозначая, с одной стороны, цирковую арену, а с другой – некий хитроумный приём [Trésor de la langue française informatisé: atilf.atilf.fr/tlf.htm]. Если же красный цвет обозначает цвет губной помады, а метафорически употреблённый глагол *tourner* подразумевает движения губ при разговоре, то представляется возможным предположить, что ложь изрекает именно обладательница этой улыбки. Но, поскольку животное по Преверу априори сильнее человека и никогда не подчиняется ему до конца, подчиниться остаётся человеку, о чём свидетельствует гиперболическое сравнение *ton sourire est aussi vrai que mes quatre vérités* («твоя улыбка так же правдива, как вся моя правда-матка»).

Отдельно отметим бестиарную метафору как способ репрезентации Превером солнца. Здесь мы можем также выделить два случая: солнце как общеизвестное светило, и солнце внутреннее, которое не видно невооружённым глазом и о существовании которого люди, как правило, предпочитают не знать. В первом случае Превер прибегает к распространённой аллегории, которая издавна используется в мировой символике: солнце уподобляется льву. В стихотворении «Encore une fois sur le fleuve» («Снова над рекой») солнце обозначено посредством серии метафорических эпитетов *un grand lion rouge furieux* [Prévert 2012: 28] – «большой разъярённый красный лев». Наличие эпитета *furieux* объясняется контекстом: действие происходит на закате, и солнце должно уступить место ночи. Разгневанный лев вымещает своё зло на прохожих, – то есть, человек снова оказывается во власти метафорического зверя:

*...il secoue en rugissant
sa grande crinière crépusculaire
sur les passants [Prévert 2012: 29]*

*...он с рычанием встряхивает
своей пышной сумеречной гривой
над прохожими*

За развёрнутой метафорой, обозначающей яркие предзакатные лучи, следует описание реакции льва на недовольство прохожих:

*Alors le grand lion rouge se marre
et il se fout d'eux [Prévert 2012: 29]*

*И тогда большой красный лев от души веселится
И ему уже плевать на них*

Употребление глаголов *se marrer* («веселиться от души») и *se foutre* («плевать на к.-л.»), первый из которых относится к разговорному регистру, а второй является откровенно бранным [Trésor de la langue française informatisé: atilf.atilf.fr/tlf.htm], демонстрирует пренебрежительное отношение солнца к людям, которых оно воспринимает как неких марионеток, годных лишь для того, чтобы использовать их для поднятия настроения.

Говоря о солнце внутреннем, Превер прибегает к довольно нестандартным и редким сравнениям; так, в стихотворении «Lumières d'homme» («Человеческий свет») такое солнце уподобляется крысе и саламандре. В тексте это отражено посредством следующих метафорических сравнений:

*...le grand rat de cave que chacun porte dans sa
poitrine [Prévert 2007: 14]*

*...эта большая подвальная крыса, которую каждый носит
у себя за пазухой*

salamandre installée dans le front du penseur [Prévert 2007: 14]

саламандра, сидящая на лбу мыслителя

Выбор образа крысы объясняется тем, что «человеческий свет» предстаёт в стихотворении как нечто до такой степени неудобное для средне-статистического homo sapiens, что его стремятся не просто скрыть, но и всеми возможными способами уничтожить, – именно так поступают с крысами, живущими в подземелье, т.е., как правило, скрытыми от человеческих глаз. Что касается саламандры, то здесь мы можем говорить дополнительно о метонимическом переносе: поскольку в древних культурах считалось, что саламандра обитает в огне [Divry: http://arnauld.divry.pagesperso-orange.fr/salamandre_symbolisme.htm], становится возможным вывод о том, что на лбу мыслителя она появилась предположительно из того самого внутреннего света, то есть причина обозначается наименованием следствия.

Подводя итог, подчеркнём, что в текстах Ж. Превера бестиарная метафора используется, с одной стороны, для демонстрации превосходства животного мира над человеческим, и, с другой стороны, для иллюстрации слабости и даже бессилия человека перед чувствами и силами приро-

ды. Для передачи этих идей метафора конкретизируется и дополняется такими лингвистическими средствами, как антитезы, сравнения, метонимия, плеоназм, перечисление, а также смена регистров речи.

¹ Кулагина О.А. Орнитологическая метафора и образ птицы в творчестве Жака Превера // Бестиарий и стихии: сб. статей. – М.: Intrada, 2013. – С. 104 – 108.

² Здесь и далее перевод наш. – О.К.

Литература

1. Divry A. Le symbolisme de la Salamandre. – Режим доступа: arnauld.divry.pagesperso-orange.fr/salamandre_symbolisme.htm
2. Le Trésor de la langue française informatisé/ sous la direction de J.-M. Pierrel. – Nancy-Université. – Режим доступа: atilf.atilf.fr/tlf.htm
3. Prévert J. Histoires et d'autres histoires. – Paris : Gallimard, 2012. – 256 p.
4. Prévert J. Paroles. – Paris: Gallimard, 2011. – 363 p.
5. Prévert J. Soleil de nuit. – Paris: Gallimard, 2007. – 314 p.

Метафорика романа Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй»

Для того чтобы иметь возможность говорить о бестиарной метафорике романа Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй», нам необходимо сказать об особенностях использования метафор в романе в целом. Как и всё в тексте, метафоры используются автором не только для «украшения». Обилие параллелей в области мотивов и лейтмотивов (морских, растительных, временных) создаёт систему персонажей, отличную от сюжетной. Таким образом достигается новый уровень связей между персонажами и смысл романа углубляется именно подобным образом.

Все метафоры текста можно условно разделить на две группы – морские/водные и растительные. После анализа этих двух групп, мы сможем оценить использование Вулф бестиарных метафор в романе.

197

Морские метафоры

На морских и водных метафорах, метафорических образах и мотивах, в значительной мере строится образ главной героини романа, Клариссы Дэллоуэй. Также водные метафоры часто соприкасаются с другими персонажами романа, сближая их с Клариссой. Например, Кларисса Дэллоуэй и Септимус Уоррен Смит, в «реальной» жизни, в фабуле романа, не встречающиеся и не имеющие друг к другу никаких отношений, в системе метафорической, надстроенной над фабульной, прочно связаны друг с другом. Среди прочего это достигается и близким соприкосновением метафорических мотивов, связанных с этими персонажами.

С первых же строк читатель буквально погружается в текст, в поток сознания Клариссы вместе с ней – «What a plunge!». При этом многие моменты имеют параллели, или «зеркальные» отражения. Так, «What a plunge!» в начале романа соотносится с мыслями Клариссы о самоубийстве Септимуса в конце текста. Он тоже «ныряет» из окна (“...had he plunged...”). Сама же Кларисса представляет такую свою особенность, как возможность проникать вглубь ситуации – она может окунуться, погрузиться сразу в сердцевину дела – снова «plunge into the heart of the moment».

Сам термин «поток сознания» и техника письма вплетается в водный мотив этого текста. И главная героиня, Кларисса, в свою очередь, выходит из своей комнаты во внешний мир, в нерешительности замирая на пороге комнаты: «как ныряльщик перед погружением, когда море тем-

неет и сверкает перед ним, и волны угрожают разверзнуться, но только нежно перекаатываются и покрывают водоросли жемчугом брызг».

Позже, во время прогулки по Лондону на Бонд Стрит, мы видим город похожим на подводный мир: «...Бонд Стрит рано утром в июне; флаги развеваются; магазины; ни всплеска; ни блеска; рулон твида в магазине ... несколько жемчужин, лосось на льду». Этот лосось, замеченный Клариссой на прилавке в магазине в начале текста, переключается с блюдом, которое она будет подавать гостям на приёме. Простое описание города во время прогулки благодаря деталям – жемчуг, лосось, развевающиеся флаги, как на кораблях – становится метафорическим описанием среды, в которой Кларисса чувствует себя совершенно свободно, «как рыба в воде», сказали бы мы по-русски.

Словосочетание «no splash; no glitter» («ни всплеска, ни блеска»), фонетически усиливает этот эффект оживления города, наделение его признаками живой природы. Свистящие и шипящие «s», «sh», «t» помогают внутреннему взору и слуху дорисовать образ морского берега, где прилив и волны шуршат песком, галькой, и мокрые камни, ракушки, блестят на солнце.

Автомобиль, движущийся по улицам города, наделяется качествами корабля. Он движется, оставляя за собой рябь, как на поверхности воды – «Автомобиль исчез, но следом лёгкая рябь побежала по магазинам перчаток и шляпок». Кто находится в автомобиле – никто не знает. Это может быть и сама королева («Может, это королева? Королева за покупками едет?»), и принц («конечно, это принц Уэльский»), и премьер министр («Эдгар Дж. Уоткинс, перекинув через руку смотанную проводку, сказал громко, шутя, разумеется: “Это *примерминистра* машина”»). Все высказывают разные догадки по этому поводу. В конце романа, на приёме, лишь благодаря одному слову, возможно, мы получаем намек на отгадку – «и шорох побежал волнами сквозь всех: Премьер Министр!» Слово «ripple», применённое в обоих эпизодах, позволяет провести параллель между машиной, медленно движущейся сквозь проникнутую благоговением толпу и степенным премьер министром на приёме, пускающим такую же рябь вокруг себя.

Как и многое в этом тексте, автомобиль имеет своё зеркальное отражение – это аэроплан, летящий в голубом небе. Самолёт летит, взмывает вверх и падает вниз, и это описание также связано с водной тематикой – «sank and rose». Белый след, остающийся, выходящий в небе, становится как будто отражением «барашков» на морских волнах. Даже цвет имеет значение, добавляя небу характеристику моря.

Все эти морские, водные метафоры и мотивы носят положительную окраску для самой миссис Деллоуэй. Можно добавить к этому и воспоминания Питера Уолша о том, какую литературу Кларисса любила в детстве: «Раз мы обречённое племя, прикованное к тонущему кораблю (её любимые авторы в детстве были Гексли и Тиндаль, а уж они любили морские (корабельные, «nautical metaphors») метафоры»).

Море, волны, мысли, сравнения и воспоминания о нём соединены в сознании Клариссы со спокойствием и красотой. Эти мысли накатывают на неё, подобно волне и выносят «наверх» из глубин переживаний и ненависти: «это чувство, красота ... была как волна, которой она позволила течь сквозь неё, преодолеть эту ненависть, этого монстра, преодолеть это всё ... и оно поднимало её выше и выше...». Это метафорическое море,

женское начало, готово принять тяжести, беды, страхи, и принести Клариссе обновление и облегчение: «Не страшись», твердит это сердце. «Не страшись», твердит сердце, предав свою ношу какому-то морю, которое плачет, вздыхает, вздыхает обо всех печалях на свете и, вновь собирается, опадает».

Многое в романе качается, колыхается, как на волнах, многократный повтор глагола «to wave» в разных ситуациях, соединяет различные вещи, различных людей в ту самую метафорическую систему. Ветви деревьев обязательно раскачиваются, как на волнах – «they waved»; свет лампы идёт волнами: «the light of a lamp goes wavering». Люди то взмахивают руками, разговаривая, показывая что-то – «she waved her hand»; то слёзы застилают глаза, размывая картинку – «slightly waved by tears». Само время развевается на мачте, подобно флагу корабля или становится водной свинцовой гладью, на которую падает бой часов, оставляя разбегающиеся круги: «the leaden circles dissolved in the air».

Отдельно стоит сказать о примерах метафор, находящихся на пересечении полей растительной и морской образности, например «the books rising, falling». Эту фразу можно отнести и к растительным и к морским метафорам – грачи, птицы, населяющие деревья, взмывающие и падающие на фоне моря деревья позволяют говорить о растительных мотивах. Однако, само слово «book» имеет несколько значений, и в том числе – ладья. В таком случае грачи могут трактоваться и как ладьи, взмывающие и падающие в волнах, образованных кронами деревьев.

Пространство в отношениях между людьми, и то, чего Клариссе в отношениях недостает, она тоже наделяет водной характеристикой: «что-то тёплое, что нарушает гладкую поверхность и порывает рябью холодный контакт между мужчиной и женщиной, или между женщиной и женщиной».

Взаимосвязь Клариссы и метафорического мотива моря, как и практически всё в романе, имеет несколько параллелей. Самая драматичная параллель касается двойника Клариссы, Септимуса. Всего лишь один раз мы видим Септимуса ощущающего благодать и спокойствие волн, похожие на то, что переживает миссис Дэллоуэй. При этом это сравнение дано практически в одних и тех же словах: «Он плыл, покачиваясь на верхушках волн, и в это время далеко, на берегу, он слышал собак, лающих и лающих, где-то совсем далеко. Не страшись, твердит тогда сердце, не страшись». Этот эпизод касается мыслей и ощущений Септимуса непосредственно перед его мимолетным возвращением к реальной жизни, когда Септимусу лишь временно удается выдержать эту реальность. В основном же морская метафорика в отношении Септимуса предстаёт перед нами в обратном отражении. Так, мотивы, лишь слегка намеченные в мире Клариссы, в Септимусе проявляются всё отчетливей: если Кларисса ныряет образно – во внешний мир, на улицу, в суть дела, то Септимус ныряет буквально – из окна.

В мире Септимуса, как в мире, противопоставленном миру Клариссы, мало спокойствия и безмятежности, мало морских образов. Морские мотивы не несут для Септимуса практически никакой эмоциональной или психологической нагрузки. Мотивы Септимуса и его видений – растения, деревья, кусты, ярко-красные «горящие» цветы. И если в его мыслях повествование заходит о море, воде, или волнах, то они предстают перед нами не как метафорическая среда обитания, наполненная смыслами, а

лишь очередная непрочная иллюзия, сквозь неё Септимус падает, «проваливаясь сквозь море, вглубь, вниз в пламя».

Большое количество морских тропов будет связано с именем Питера Уолша. Именно Питеру отведено это место, а не супругу Клариссы Ричарду (связь Клариссы с Ричардом больше метонимична, чем метафорична), а тропы, имеющие отношение к одним и тем же персонажам, сигнализируют об уровне связи между ними. Так, если говорить о параллелях, образуемых в результате работы с метафорическими мотивами, получается, что самые тесные связи образованы между Клариссой и Септимусом с одной стороны, и Клариссой и Питером с другой. Септимус – двойник Клариссы, и связь между ними обуславливается тем, что оба они, по замыслу Вулф, являются двумя вариациями одной и той же личности.

Во-первых, реальное появление Питера в романе начинается с возвращения его «из-за моря». Далее, после посещения Миссис Дэллоуэй, мы наблюдаем Питера за тем же занятием, что и Кларисса несколькими часами ранее – он гуляет по Лондону. Эти прогулки пересекаются. Кларисса со своим ощущением собственной невидимости и представлением о Лондоне как о подводном мире, и Питер, ощущающий себя романтическим героем, пиратом, странствующим по морю, преследователем. «А он был смельчак, удалец, быстрый, бесстрашный (только вчера из Индии), отважный пират, и плевать ему было на все эти штуки, желтые халаты и трубки, и эти их удочки ... Он был отважный пират». В начале этого отрывка мы видим сравнение – Питер Уолш ассоциирует себя с пиратом, аллитерационная игра его имени «Peter» и «pirate» поддерживает, раскрывает это сравнение, содержание окружающих Питера витрин – курительные трубки, удочки, предметы, являющиеся традиционными пиратским атрибутом, продолжают дополнять и выстраивать образ на следующем, более высоком уровне.

Вечерняя прогулка Питера ещё больше сближает его с Клариссой. Он гуляет по Лондону в жёлто-синем свете электрических фонарей, делаящем всё резче и чётче, видит «листья деревьев – в мертвенно-бледном свечении и, багровые – смотрелись они, как будто через толщу морской воды – листва затонувшего города». Улицы и движущиеся по ним потоки автомобилей и повозок Питер видит буквально как водные потоки, немолимо несущие людей на праздник Клариссы – «Машины обтекали угол, как вода обтекает сваи моста, – сплошной лентой, потому, наверное, что спешили на приём, на Клариссин приём». И он поражён красотой этого видения подводного города, по которому утром гуляла Кларисса, а теперь, вечером, идёт он. Так, день подводного города начинается с Клариссы и завершается с Питером.

Как и для Клариссы, для Питера морская образность имеет большое значение. Укачивание на волнах также несет покой, позволяющий заснуть и провалиться в сон как в море («Всё ниже, ниже он утопал в перьях сна, утопал, пока полностью не погрузился в сон»). Видения, образы сна Питера то подобно сиренам раскачиваются на зелёных волнах, то несутся прямо ему в лицо, то барахтаются в потоке.

Питеру, как мужчине, с его предпочтением интеллекта интуиции, рационального иррациональному, справиться с пугающей образностью моря сложнее, так как любые ассоциативные образы порождаются не сознанием, но подсознанием. Несмотря на то, что видения порождаются разумом, он не в состоянии выдержать их обилия – «Холодный поток зрительных

впечатлений уже отплёскивался от глаз, как жидкость стекает со стенок переполненного кувшина».

И, наконец, несколько примеров, касающихся Элизабет, дочери Клариссы. После прогулки с Мисс Киллман, Элизабет, также как Кларисса и Питер Уолш, отправляется на прогулку по Лондону. Это является достаточно смелым поступком для девушки её возраста того времени. На глазах у всех она садится в автобус, и, на втором этаже, представляет себя фигурой на носу корабля: «как резная nereida на форштевне, потому что её слегка растрепал ветерок; жара придала щекам бледность белого крашеного дерева; а прекрасные глаза, не встречая другого взгляда, смотрели перед собой – яркие, невидящие, с застывшей, непостижимой непорочностью статуи».

Если попробовать сравнить эти несколько прогулок по Лондону, сознания этих субъектов и их отношения к «морской» образности, то получится распределить их по нескольким уровням.

Септимус чаще всего «погружается в воду», «тонет в волнах», «проваливается» через них в огонь. Питер Уолш находится где-то на поверхности, он «качается на волнах», то погружается, то выныривает. Элизабет находится высоко над поверхностью моря.

Кларисса видит окружающую действительность и изнутри, как подводный мир и снаружи. Она «ныряет» в этот мир, в отношения, в суть дела, и мы через призму её взгляда видим предметы окружающего её мира как подводные атрибуты. Или же она находится на поверхности моря, или на берегу.

Если все эти наблюдения выстроить по вертикали, и соотнести с известными дихотомиями «верх-низ», «своё-чужое», «ад-рай», то получится примерно следующая картина.

Начиная снизу, мы видим, что Септимус находится в самом низу такой иерархии, в чуждом для человека, негативном мире. Не справляясь с заданием, данным ему жизнью, он эту жизнь теряет. Септимус – представитель потеряннного поколения, не выдержавшего испытания войной. Прижимая к себе нечто бесценное, как скажет о нём Кларисса, он и нырнёт в глубину, бросится вниз, из окна.

Далее по восходящей находятся Питер Уолш и Элизабет. Соответственно, Элизабет находится на самой вершине. Как новый человек, в поколении которого даже для женщины открывается «столько возможностей», как сказала Дорис Киллман, она – практически небожитель.

И, наконец, Кларисса Дэллоуэй, соединяющая в себе все эти позиции, все точки зрения. Все стороны и грани морских мотивов сходятся в ней, как и многое другое в этом романе.

Растительные метафоры

Если морские мотивы – область, которую можно скорее соотнести с женским началом, и, соответственно, с Клариссой Дэллоуэй, то растительные в большей части связаны с мужским началом, и, соответственно, мужскими персонажами, в первую очередь с Питером Уолшем. Наибольшее количество растительных метафор – леса, деревьев, листья, сада, связана в тексте именно с ним.

Что касается растительной метафорики, соприкасающейся с главной

героиней, то скорее речь идёт о цветочных метафорических мотивах, являющихся подразделом более обширной растительной группы. Так, первые слова в романе – «Миссис Дэллоуэй сказала, что сама купит цветы». Весь её день, посвящённый подготовке к приёму, наполнен цветами в самых разных проявлениях. Кларисса идёт покупать цветы в магазин Мисс Пим, которую Вулф наделяет характеристиками цветка. Её лицо – «button-faced», одновременно и личико-кнопочка, и лицо, похожее на бутон. Тем более, дальнейшее описание заставляет больше склониться в пользу значения «button» как бутона: «чьи руки были всегда красными, как будто они стояли в холодной воде вместе с цветами».

Расцветают дни, а моменты, когда Кларисса счастлива, раскрываются бутонами, или они «почки на дереве жизни, это цветение тьмы (как будто только ради её глаз расцвела сейчас сказочной красоты роза)».

Сама о себе она может сказать, что «о цветах она переживала больше, чем об армянах ... любила розы – единственные цветы которые могли срезать у неё на глазах».

Девушки представляются в своём девичестве похожими на цветы – и сама Кларисса в юности, и её подруга Салли, дочь Элизабет. И наоборот, цветы в магазине Мисс Пим – «девушки в кисейных платьях, вышедшие вечером восхитительного летнего дня сорвать душистого горошка и роз».

Однако, в более широком понимании растительные метафоры, связанные с образом Миссис Дэллоуэй, наделены скорее негативной окраской. Падающее дерево несёт разрушение в прямом смысле. В детстве такое дерево на глазах у Клариссы убивает её сестру, Сильвию. Как скажет Кларисса, «самую одарённую из них». Это воспоминание дано нам через Питера Уолша, соединяя таким образом Клариссу, историю, связанную с ней, растительный мотив и Питера, как более близкого этому типу мотивов персонажа. Это порождает особое отношение Клариссы к своей жизни, к которой она относится с особой ответственностью и осторожностью: прожить даже один день вне дома, как вне убежища, издревле обладающего сакральным смыслом, представляется ей опасным.

Травинки («the blades») тоже образ в сознании Клариссы, приводящий к Питеру: «но почему внезапно, без всякой причины, почувствовала она себя так нестерпимо несчастной? Как будто кто-то уронил в траву жемчужину или бриллиант, и аккуратно раздвигая травинки, ищет её тщетно здесь и там, и, наконец, обнаруживает у самых корней...». Травинки, «blades», отсылают нас к Питеру двумя путями – это и лезвие, «blade», его ножа; и поседевшие волосы Питера, которые Кларисса представляет как пампасную траву.

Питер Уолш в романе является носителем романтической образности. Это и его нож, редуцированный до карманного перочинного ножика, который всё время при нём. Это и связь его с экзотическими странами – он только что из Индии, и, после долгого путешествия на корабле, он всё ещё представляет сушу лишь островом. От Клариссы и Ричарда в Борне он уезжает через лес: вспрыгивает на велосипед, проезжает («ride», имеет смысл и ехать верхом) двадцать миль через лес. И финальная сцена выяснения отношений с Клариссой в юности состоится у фонтана, в саду, среди кустов, и всюду были кусты и деревья, и ярко-зелёный мох. Образ глухого, дремучего леса также соответствует романтической парадигме. «Глядя на облака и ветки, он наделяет их женственностью», превращаются в «живую тень, порождение облаков и ветвей»; во сне он находится в

лесу, из которого выходит, просыпаясь. Сама жизнь для Питера – сад: «из-за тайности, полной и нерушимой, жизнь – как сад, где, петляя, заглохшие тропы бегут к неведомым уголкам, – вечно ошеломляет его; да, именно ошеломляет, от таких вот мгновений захватывает дух».

И, наконец, Септимус Уоррен Смит. Деревья в мире Септимуса имеют очень большое значение. Он сам иногда бывает наделён признаками и особенностями деревьев – он буквально прирастает к земле, прорастает в ней корнями – «rooted to the pavement».

Или, «рассуждая научно», он приходит к «чудесному открытию о том, что человеческий голос, при определённых атмосферных условиях, может призвать к жизни деревья», и «листья были живые; деревья – живые...».

Как сознание Питера из сплетения ветвей рождает образы, полные женственности, так же и сознание Септимуса рождает видения из сплетения ветвей, но наполненные ужасами: «Эванс говорит с ним из-за деревьев. Мёртвые в Фессалии, пел Эванс среди орхидей. Там они дожидались окончания войны, и теперь мёртвые, и сам Эванс ... ветви раздвинулись. Человек в сером двигался прямо на них. Это был Эванс». Питер видит свои видения в полусне, для Септимуса же они абсолютно реальны.

Тема красных цветов, связанная с Питером (гвоздика девушки, за которой он идёт), или с Ричардом (он дарит Клариссе букет белых и красных роз), при соединении с персонажем Септимуса постепенно развивается от безобидного образа – «вся трава была усеяна красными и желтыми цветочками, как будто плавающими фонариками». Красные цветы-фонарики в дальнейшем становятся красными горящими цветами, «прорастают сквозь его плоть, и их жёсткие листья шелестят у самой его головы».

В случае с морскими метафорами, персонажем, наиболее с ними связанным, была Кларисса Дэллоуэй, а остальные скорее дополняли её, или выражали альтернативное отношение к этим мотивам. В отношении растительных метафорических мотивов всё обстоит несколько иначе.

Персонажами, в которых ярче всего проявилась связь с растительным мотивом, является Септимус и Питер Уолш. Кларисса, как двойник Септимуса, тоже связана с большим количеством примеров, но их количество и уровень связи значительно слабее, чем в случае с морскими мотивами.

Бестиарные метафоры

После разбора морских и растительных метафор, мы можем перейти к бестиарным. Как и в случае с двумя предыдущими группами, бестиарные метафоры являются частью метафорической системы персонажей и несут смыслообразующую функцию именно в этом ключе.

Безусловно, в романе есть и некоторое количество примеров, не имеющих большого значения с позиции выбранного подхода. Встречаются в тексте и собаки, лающие на побережье моря, домашние собачки – любимицы дочери Клариссы Элизабет, и самой Клариссы когда-то, символ дома и уюта. Есть и своеобразно представленная метафора пчелы – «звук звонка, залетевший в комнату ... полетел от одного к другому, и вылетел, обременённый моментом, как пчела – мёдом». Здесь мгновение, уподобля-

ется нектару, из которого впоследствии получится бесценный мёд воспоминаний.

Но самые важные бестиарные метафоры, на наш взгляд, вплетаются в уже обозначенные группы морских и растительных метафорических мотивов. Хотя значимых бестиарных метафор в романе намного меньше, чем чисто морских или растительных, они являются частью этих групп, проработаны тоньше, и, при ближайшем рассмотрении, завершают и наделяют окончательным смыслом противопоставление морской и растительной образности.

Как уже было замечено в разделе, посвящённому морским метафорам, очень многие неодушевлённые вещи, или само время, оказываются проникнуты морской образностью. Также часто мы видим и людей, представленных как морских жителей – «Профессор Брирли был очень странной рыбкой» – «was a very queer fish»; «Леди Брэшоу была похожа ... на морского льва». На своём приёме Кларисса предстаёт перед нами в серебристо-зелёном платье русалки, она идёт, будто раскачивается на волнах. И Питер, любясь ею, сравнивает её с русалкой, однажды вечером провожающей солнце в своём зеркале, укатывающее за волны.

К важным бестиарным метафорам, являющихся составляющими растительных метафорических мотивов, относится параллель между Клариссой Дэллоуэй и Септимусом Смитом.

204

Клариссу некоторые видят как женщину, в которой есть что-то птичье: «было в ней что-то от птицы, сойки, сине-зелёной, лёгкой, наполненной жизнью» думает о ней сосед. Сойка выбрана неслучайно – эта птица наполнена самыми многогранными значениями. Это и самый одарённый пересмешник в мире птиц, имитирующий наибольшее количество птичьих голосов – в романе Кларисса, раздумывая о своей жизни, замечает, что с разными людьми она ведёт себя по-разному и задаётся вопросом поиска собственной исключительности и целостности. В английском языке слово «сойка» (jai) может происходить и от имени греческой богини Геи (Gaia). Это позволяет провести связь этой птицы с Землей (Гея – мать-земля, Уран – отец-небо): сойка считается судьбоносной птицей, они обладают способностью устанавливать связь между небом и землей, и знает о своей способности – голубой хохолок на голове у сойки – символ высшего знания. Так и Кларисса знает о некоторых своих способностях, например, устанавливать связи между людьми, ради чего она и устраивает свои приёмы, или смотреть на всё со стороны, оставаясь «невидимой».

Септимуса его жена Лукреция описывает как ястреба, или сокола. Ястреб/сокол – солярный символ, символ свободы, надежды и души. В скандинавской мифологии этот символ связан с образом божественного: Септимус ощущает себя передатчиком информации из потустороннего мира в мир людей, он видит знаки, посылаемые ему свыше в виде полёта самолёта, в шелесте листьев, в пении птиц и стрёкоте кузнечика; он зарисовывает свои видения, чтобы передать их людям. Этот символ может быть связан и с богом Локки и огнём – в тексте романа Септимус проваливается сквозь волны в огонь, горят цветы и он сам.

Также и Питер Уолш в конце романа получает характеристику этой птицы. Надо заметить, что сравнение Питера с ястребом происходит уже после смерти Септимуса. Таким образом, потери персонажа, являющегося носителем птичьей характеристики, так и не происходит. Что ещё важнее, происходит перенос этой характеристики с Септимуса, как двойника

Клариссы, неспособного к существованию, на Питера, как персонажа, имеющего большое значение для Миссис Дэллоуэй.

Сходство Септимуса и Клариссы подчёркивается и обладанием «птичьих» носов, напоминающих клюв («beak-nosed»).

Итак, все эти персонажи наделены в той или иной степени характеристиками птиц. Все трое они – Кларисса, Септимус и Питер – становятся обитателями метафорического растительного мира, что сближает их и на уровне bestiарной метафорики.

Однако одни из самых важных примеров использования bestiарных метафор находятся на пересечении растительной и морской областях метафорики романа. Эти примеры касаются представлений о душе Клариссы и Питера Уолша; один в начале текста, другой – в конце, они обрамляют весь текст.

В начале романа мы узнаём, что в «непроходимой чаще души» Клариссы, среди корней, обитает чудовище – ненависть, из-за присутствия которой «никогда нельзя быть спокойной и радоваться, вечно она стережёт и готова напасть». Ненависть пилит изнутри корни и ветви, проникает копытами в самые глубины леса – души Клариссы. Для Питера же сама жизнь – это лес или сад.

Это описание чудовища, обитающего в глубинах леса, в глубинах души, отражается в описании души Питера в конце романа: «наша душа, ... наше «я», подобно рыбе обитает в морских глубинах, снуёт во мгле, среди гигантских водорослей, вынырнет на свет – и тут же уйдёт на глубину, холодную, тёмную, скрытую ... а то снова вынырнет на поверхность и резвится на закрученных ветром волнах». При этом весь мир для Клариссы – водная стихия, море и волны.

Учитывая, что растительные метафорические мотивы в романе представляют мужское начало, а водные – женское, такое взаимное пересечение у данных персонажей представлений о душе, выраженное bestiарными примерами, говорит о близости между Клариссой Дэллоуэй и Питером Уолшем. Кларисса, как представитель женского начала, является носителем и некоторой части мужского начала, а Питер, как представитель мужского – является носителем и женского. Несмотря на то, что на фабульном уровне системы персонажей эта пара давно утратила какие-либо отношения, на метафорическом уровне именно Питер оказывается человеком, связанным с Клариссой самыми тесными связями.

Выбор Вирджинией Вулф именно bestiарных метафор для проработки этих связей обусловлен тем, что на фоне стихий – водной и растительной, и всех примеров, к ним относящихся, обуславливающих связи различных персонажей между собой, bestiарные примеры связи между Клариссой и Питером именно «живут», наделяя жизнью и их отношения.

А. А. Попова

Репрезентация животных образов в творчестве У. Берроуза, В. Вулф и Т. Элиота

206

Феномен анималистической литературы состоит, в первую очередь, в том, что представители разных эстетических школ, разных эпох и разных методов создают либо воспроизводят в своих текстах бестиарные коды, которые не только влияют на прочтение дополнительных смыслов произведения, но и являются универсальными связующими нитями с мировой культурой в целом. Однако даже в средневековье, когда образы животных имели либо аллегорический характер, либо закрепляли в культуре некие устойчивые мотивы и смыслы (например, популярные «Эмблематумы» XVI-XVII вв. служили универсальными «ключами» для понимания тех или иных сюжетных трансформаций), формируя тем самым распространенную сейчас дефиницию «концепт», происходило постоянное расширение границ образов, приращение дополнительных значений.

В начале XX века, под влиянием гуманистического сознания, анимализм перерастает в творчески осмысленное и ответственное отношение к животным [1]. Тем самым функционирование анималистического образа в качестве инструмента для непрямой реализации авторского слова переходит в плоскость моделирования иной действительности, инобытия.

Так, в новелле Уильяма Берроуза «Кот внутри» идентификация героя-человека происходит параллельно с развитием его отношений с кошками: «В последние годы я стал любителем кошек, а теперь и всех существ с кошачьей душой, Близких» [2]. В отличие от самого персонажа, образы кошек содержат формулу узнавания, хотя окружающая действительность воссоздается автором эмотивно: смысл имеют лишь те ее элементы, которые вызвали у автора эмоцию. «Пустая миска Эдда. Он всегда ел из маленькой миски в прихожей. Маленькие смерти – самые печальные». Выявление соразмерности человеческих категорий и категорий, применяемых для определения бытия животного, является сквозным во многих произведениях Берроуза. Пересмотр «человеческих» и «животных» критериев оценки вообще характерен для литературы XX века (например, в «Критериях» Бродского: «Маленькая смерть собаки./ Маленькая смерть птицы. /Нормальные размеры человеческой смерти»). «Любая сделка, предусматривающая обмен качественных ценностей, таких, как животная любовь, на количественную прибыль, не только бесчестна, неправильна по самой сути, но и просто глупа. Потому что ты ничего не получаешь. Ты продал свое я.» («Кот внутри»).

Фактически Берроуз моделирует восприятие реальности посредством

так называемого «мифологического сознания». Его герой не выделяет себя из мира природы, его мир в целом – это космос, большое, живое, движущееся, чувствующее тело. Вследствие этого происходит и обезличивание героя, как итог неразделенности субъекта и объекта (человек-природа) [3].

Проецирование человеческой личности на окружающий мир происходит и в «Призрачном шансе» Берроуза, где появляются еще одни представители бестиария автора – лемуры.

«Тотчас кошачья лапа ветра протянулась через залив и вверх, вздымая папоротники и листья, плеснула ему в лицо дыхание Паники. Лапки маленького призрака покрыли мурашками его хребет, подняли волоски на затылке, там, где центр смерти вспыхивает поспешно, когда человек отправляется в мир иной.

Капитан Миссьон не боялся Паники – внезапного, невыносимого ощущения, что все вокруг живо. Он сам был посланцем Паники, знания, которого человек боится больше всего: правды о его происхождении» [4]. Слово, которым называло лемуров местное население, имело еще одно значение – «призрак». Именно призраков ищет в лесу капитан Миссьон, который находится в конфликте с окружающим миром. Его символический уход в лес является единственным возможным вариантом выхода за грань собственного сознания и созданной человеком реальности. Как и многие герои Берроуза он находится в пограничном состоянии, выход за рамки собственного «я» происходит за счет дополнительных стимуляторов: «Миссьон курил опиум и гашиш и принимал наркотик, который индейцы в Южной Америке называют яхе».

Инобытие героя связано с интуитивным осознанием вины перед животными, осознанием «древнего предательства». Миссьон «угрожал продемонстрировать всем, что три сотни душ могут сосуществовать в относительной гармонии друг с другом, своими соседями и экосферой – флорой и фауной».

Однако мифологическое сознание героя Берроуза делает невозможным его существование в реальном мире. Он единственный не боится Паники – чувства иррационального страха, связанного с античными представлениями о миксантропическом существе – Пане. Конфликт в новелле формируется в контексте пересмотра тезиса о дикаре, который не выделяет себя из мира природы. Вопрос героев Берроуза состоит в другом: «Кто на самом деле является дикарем: тот, кто не выделяет себя из мира природы или тот, кто более не отождествляет себя с ней?».

В новелле «Кот внутри» этот вопрос сформулирован более конкретно. «В школе Лос-Аламос, где потом сделали атомную бомбу» на бревнах и камнях сидят мальчишки. Учитель рассказывает им истории. К ним подходит барсук «веселый, дружелюбный и неискушенный; как ацтеки приносили фрукты испанцам, а те отрубали ацтекам руки». Учитель убивает барсука. «Барсук просто хотел поиграть, а его пристрелили из 45-го калибра. Соприкоснись с этим. Ощути это. И спроси себя, чья жизнь дороже? Барсука или этого злобного белого мерзавца?»

Однако гуманистическое направление в развитии анимализма наметилось гораздо раньше. Еще в сказке Киплинга (1894 г.) человеческий детеныш Маугли произносит слова, которые вполне могут символизировать главный принцип гуманизма: «Мы с тобой одной крови, ты и я».

Поиск альтернативы реальности становится связующим мотивом повести В.Вулф «Флаш» и поэм Т. Элиота «Пепельная среда» и «Бесплод-

ная земля». Как представители одного интеллектуального клуба они впитали общие принципы и «дух Блусбери»: «То был мятеж, на знамени которого начертана идея «современного» искусства, связанная, в свою очередь, с новыми представлениями о личных отношениях, сексуальной эмансипации и природе сознания» [5], но творческое их осмысление имело существенные различия.

Как и Берроуз, Элиот воссоздает реальность, фактические его тексты – это индивидуальное мифотворчество (что во многом определяет сложность их прочтения и трактовки), конструктор, в котором обрывки текстов, аллюзии и культурные ассоциации, связываются в одно целое. В текстах Элиота формируется не сюжет, а парадигма образов. В поэме «Бесплодная земля» (у Берроуза «Страна Мертвых... Дым кипящей канализации, угольного газа и горящего пластика...») разрушение реальности символизирует крыса, которая прокралась по траве тихонько, «к земле прижавшись скользким животом». Ее появление – это конец человеческого существования. Но заканчивается и существование культурное: «Ветер/ Молча метет гниющую землю. Исчезли нимфы». Крысиный ход противопоставлен комнате, где поет соловей во второй части поэмы «Игра в шахматы». Герои не должны забывать, что за стенами комнаты – мертвая реальность, бесплодная земля.

208 Обращение к античным образам позволяет противопоставлять умирающую реальность мифу, времени расцвета человеческой культуры. Где-то рядом есть рай, но герои Элиота, интуитивно ощущающие это, не способны выбраться из окружающего хаоса. Во многих культурах животное воспринимается как источник мудрости и силы благодаря своей причастности к тайнам природы. Зверь может служить проводником к тайной мудрости и свидетельствовать о райском состоянии природы до грехопадения [6].

В поэме «Пепельная среда», где герой, оказавшийся в плену лестничных пролетов, подобных кругам ада Данте, видит, как «некто плечистый в сине-зеленом/Май чаровал игрой на свирели» (в переводе С. Степанова «Май чаровал античной свирелью»). Некто в сине-зеленом может трактоваться как античный бог Пан, часто изображавшийся со свирелью, с другой стороны – христианское толкование синего и зеленого цвета означает спасение и надежду. В космогоническом смысле зеленый указывает на мир, рождающийся в лоне первобытных вод [7]. Замкнутым лестничным пролетам противопоставлен рай, который символизируют птицы, родники и «белые три леопарда под можжевелевым кустом». В финале «Бесплодной земли» появляется ласточка, как символ надежды на возрождение.

Бестиарий Элиота наполнен символическими животными (исключая кошек из «Книги, старого опоссума о практичных кошках»), присутствие которых является проявлением стихии, некоего начала, неподвластного человеку.

Сходство с античным героем имеет и персонаж повести В. Вулф «Флаш» – спаниель, любимец Элизабет Баррет: «И вдруг косматая голова к ней прижалась; большие сияющие глаза отразились в ее глазах; и она вздрогнула. Флаш это или Пан?» [8]. Однако мифологическая схема в случае Флаша-Пана реализуется иначе, чем это происходит в новеллах Берроуза и поэмах Элиота. В. Вулф использует прямые отсылки к античности, но не воссоздает миф, а, наоборот, в повести происходит демифологи-

зация персонажа. После замужества Элизабет семья переезжает в Италию, где Флаш умирает, как и положено старой собаке. В античной философии Пан представлялся, как божество, все объединяющее. В предании о смерти Великого Пана, изложенном Плутархом, он показывается как символ уходящего античного мира [9]. Однако в повести смерть Флаша знаменует окончание взросления его хозяйки Элизабет, которая выходит из периода юности, несамостоятельности, проведения времени в полутемной комнате. Функции героя-спаниеля, вокруг которого строится повествование, переходят к Элизабет, ее образ становится цельным и завершенным.

Но, тем не менее, в повести реализуется мотив искусственности человеческого мира: на смену мифологическим представлениям приходит спиритизм, желание соприкоснуться с потусторонним, стеклянные шары со стучащими духами.

Следует отметить, что Вулф отступает от традиционной схемы изображения собаки. Связь с божеством характерна для изображения кошки, являвшейся почитаемым животным у древних египтян, а также персонажем множества мифов и сказок разных народов (например, кошки богини Фрейи или Кот-Баюн). Собака же традиционно представлялась, как нечистое существо, поедающее падаль (например, путевые записки Флобера, Шатобриана, Вольфена и других) [10]. Кстаги и Берроуз, судя по аннотации к одному из изданий «Кота внутри» ненавидел женщин и собак.

В поэме Элиота «Бесплодная земля» образ собаки также связан с мотивом смерти: «В прошлом году ты закопал в саду муртвеца –

Дал ли он побеги? Будет ли нынче цвести?
Выстоял ли в заморозки?
Подальше Пса держи – сей меньший брат
Его когтями выроет назад!»

В одном из эссе о книгах В. Вулф, М. Брэдбери писал: «Все эти книги, каждая на свой лад, затрагивает и исследует сходные проблемы: проблему преобладания эстетического, проблему восприятия и проблему эмоциональных состояний, когда психическое и эстетическое переплетены уже потому, что сама современная жизнь, жизнь без Бога, строится как произведение искусства и тайна реальности спрятана от досужего взора» [11].

Поиском тайны реальности заняты и В. Вулф, и Т. Элиот и У. Берроуз. Создавая свои бестиарии, каждый из них творчески осмысливает отношения человек-животное, человек-иное существо. Для Элиота – это связь с устойчивыми культурологическими схемами и образами, цементирующими рассыпающуюся реальность, для Вулф – возможность реализации сюжетной схемы, где человеческий персонаж не является носителем действия, для Берроуза – поиск новой реальности, когда Близким становится не человек, а другое существо с душой кошки. В конце концов, ничто в истории культуры не исчезает бесследно. Первобытный тотемизм можно рассматривать не как утратившееся явление, а как готовую к актуализации возможность. Кроме того, трактование животного начала постепенно утрачивает негативные коннотации дикости и жестокости.

Однажды журналист Джорж Вирек во время интервью с Зигмундом Фрейдом высказался о том, что, возможно, людям было бы гораздо луч-

ше, если бы они меньше знали о психоанализе. «Нас вовсе не радует, когда мы обнаруживаем, что в наших сердцах таится дикарь, преступник, зверь». Фрейд же, в свою очередь, заметил, что предпочитает общество животных человеческому. На удивленный вопрос Вирека: «Почему?», родоначальник психоанализа ответил: «Они не страдают от раздвоения личности, от расщепления эго, что возникает из-за попыток человека приспособиться к стандартам цивилизации» [12].

Думается, что анимализм в этом смысле представляет большие возможности для творческого осмысления и решения вечных проблем, которые ставит перед собой литература.

[1] Эпштейн, М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. – С. 89.

[2] Примеры цитируются по изданию: Берроуз У. Кот внутри. – Тверь: Kolonna publication, 1998. – 60 с.

[3] Прозерский, В.В. Критический очерк эстетики эмотивизма. – М.: Искусство, 1983. – С. 108.

[4] Примеры цитируются по: Берроуз У. Призрачный шанс // Электронный ресурс: <http://lib.ru/INPROZ/BERROUZ/shans.txt>

[5] Брэдли, М. Три эссе//Иностранная литература. – 2002. – №12. – С. 258.

[6] Шейнина, Е.Я. Энциклопедия символов. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С.71.

[7] Там же. С. 363.

[8] Примеры цитируются по изданию: Вулф, В. Флаш // В кн.: Орландо. Романы. – М.: Эксмо, 2006. – 608 с.

[9] Лосев, А.Ф., Тахо-Годи, А.А. Боги и герои Древней Греции. – М.: Слово, 2002. – С. 150.

[10] Например, Вольней «Путешествие в Сирию и Египет» или Шатобриан «Путь из Парижа в Иерусалим» описывают схожую картину: собаки, поедаящие останки верблюда.

[11] Брэдли, М. Три эссе. – С. 258.

[12] Вирек, Д.С. Дом вампира и другие сочинения. – Тверь: Kolonna publication, 2013. – С. 254.

Человек – животное – монстр:
антропологическая проблематика
и семантика анималистических образов
в творчестве Олдоса Хаксли

Мало кто из писателей XX века был столь поглощен вопросом подобия человека и зверя, как Олдос Хаксли (1894 – 1963). В его творчестве животному придан статус Другого, относительно которого выстраивается идентичность человека, в связи с чем актуализируются две группы образов: человек как «естественное животное» и человек как «сверхъестественное животное», монстр.

211

Человек как естественное животное

Круг живых существ, относительно которых идентифицируются персонажи Хаксли, широк. Укажем лишь некоторых. Так, встречаются сопоставления с млекопитающими (овца, тигр, медведь, кошка), рептилиями (кобра, ящерица), земноводными (лягушка, рак), птицами (малиновка), насекомыми (паук, пчела); не забыты и доисторические животные (птерозавр). Анималистическая акцентуация героев Хаксли определила традицию осмысления их как своего рода «интеллектуального зоопарка»¹, а автора – как «зоолога»², «наблюдателя-натуралиста»³. Примечательно, что Куорлз, автобиографический герой романа «Контрапункт» (1929), размышляет: «Когда-нибудь я напишу современный “Бестиарий”»⁴.

Рассмотрение анималистической риторики Хаксли в контексте модели бестиария позволяет уточнить семантику образа человека в его художественных текстах и эссеистике. Итак, в бестиарии (в той его форме, что сложилась в Средние века) животное – это риторическая фигура, чье значение выявляется относительно антропологической реальности: зверь иллюстрирует пороки и добродетели человечества. Образ человека у Хаксли наследует традиционный для бестиария порядок означивания: мир человеческий представлен знаками животного. Сравнение и метафора являются здесь основными средствами риторической идентификации со зверем:

«Внешне он безнадежно робок. Как овца: бе-е, бе-е, бе-е. <...> Он родился с... пушистой мордочкой ягненка»⁵ («Желтый Кром» 1921);

«Человеческое стадо, мистер Гамбрил, никак не может обойтись без вожака. Взять, например, баранов – никогда не видал, чтобы у них были

вожаки; у грачей тоже. У пчел зато они есть»⁶ («Шутовской хоровод» 1923);
 «После битвы или чумы гиены и коршуны пользуются случаем и объедаются. Не так ли поступаем и мы?»⁷ («Контрапункт» 1929);

«Блеснув ярко-красными ягодицами, старый бабуин сорвался со своего насеста, схватил морковку... подбежал к ограде и стал выпрашивать еще. Путь был свободен. Молодой самец... вдруг заметил открывшуюся возможность. Бормоча от возбуждения, он соскочил на уступ, где по-прежнему сидела самка... Через десять секунд они уже совокуплялись. Вирджиния восторженно захлопала в ладоши.

– Прелесть какая! – воскликнула она. – Ну точно как люди!»⁸ («Через много лет» 1939).

Если фигуры классического бестиария транслируют религиозно-этические смыслы и интерпретируются в рамках теологического кода, то бестиарная образность Хаксли – средство фигуральной передачи научного знания, ориентированное на «популярное» раскрытие идеи о человеке как *естественном животном*. В этой связи у Хаксли особую роль играют маркеры вербально опосредованной деятельности в профессиональной сфере⁹; к их числу относятся термины и терминологические сочетания, характерные для дискурса естественных наук (в частности, биологических). Приведем ряд суждений о человеке и его уделе из романов разных лет:

«У людей не бывает ничего похожего на течку у сук или кобыл. Если не считать некоторых явлений в моральной сфере. Дурная репутация женщины привлекает мужчин. <...> В животном мире отсутствие течки соответствует тому, что в женщине мы называем целомудрием»¹⁰ («Контрапункт» 1929);

«То, что было клеткой, группой клеток, кусочком тканей, чем-то вроде червя, потенциальной рыбой с жабрами, шевелилось внутри нее и готовилось стать человеком...»¹¹ («Контрапункт» 1929);

«Сейчас человечество потребляет угля в сто десять раз больше, чем в тысяча восьмисотом году. Но народонаселение увеличилось за это время всего в два с половиной раза. У остальных животных совсем иначе: потребление пропорционально количеству»¹² («Контрапункт» 1929);

«Гибридизация микрокультур – вот как наши социологи называют этот процесс. Это действует так же благотворно, как выведение новых сортов кукурузы или новых пород цыплят. Отношения становятся здоровей, увеличивается привязанность, углубляется взаимопонимание»¹³ («Остров» 1962).

Зоологический дискурс в текстах Хаксли актуализирует гипонимическую связь человека с животным в системе биологического знания и регламентирует способы создания образа: через призму анатомо-физиологических и психических особенностей, инстинктов, поведенческих реакций и других аспектов телесности, что проясняются дискурсами специфического знания. Это дает основу целому ряду психосоматических классификаций человека в романах Хаксли. В ряде из них используются бестиарные номинации, например:

«Поначалу мы прибегаем к сравнению с животными, которые детям знакомы. Кошки любят жить сами по себе. Овцы сбиваются в кучу. Куницы обладают горячим нравом, и их трудно приручить. Морские свинки ласковы и дружелюбны. Кто вы – кошка, овечка, морская свинка или куница?»¹⁴

Осмысление в текстах Хаксли психосоматической природы человека тесно связано с мотивом регуляции телесности во имя всеобщего счастья. Так, романы-двойники «О дивный новый мир» (1932) и «Остров» (1962) изображают мир гармонии как тотально биологизированное общество, где дискурс заявляет свои права на вербализацию всех сфер человеческой жизни. При этом и «негативная утопия» 1932-го, и утопия 1962-го года предлагают сходный набор манипуляций над организмом и психикой индивида: контроль над рождаемостью (для соответствия численности населения природным и экономическим ресурсам), селекция (для получения потомства с заданными психофизическими свойствами), гипнопедия (для воспитания и обучения во сне или состоянии транса), выработка условных рефлексов в раннем детстве (для устранения страха смерти и др.), психофизическая дифференциация населения (для наилучшей адаптации в социуме), прием наркотиков (для получения трансцендентного опыта), медикаментозная профилактика и коррекция (при психофизических отклонениях относительно нормативных показателей данного общества) и т.д. При разности идеологий Острова и «дивного нового мира» технология гармонизации через регуляцию телесного, по Хаксли, является эффективной, т.к. позволяет «приручить» внутреннего зверя, исключить его деструктивные проявления из жизненного опыта человека.

Человек как сверхъестественное животное (монстр)

213

Образу рационализованного, дискурсивно «прирученного» животного противостоят у Хаксли фигуры чудовищных обезьян. Они возникают только в двух романах Хаксли: «Через много лет» (1939) и «Обезьяна и сущность» (1946). В первом герой превращается в чудовищную обезьяну после эксперимента по продлению жизни, во втором романе обезьяна совершает невозможную подмену, заменяя человека в его повседневности (самцы, самки бабуинов и их детеныши смотрят телевизор, читают газеты, ходят на работу, занимаются политикой и любовью). Присущая этим образам монструозность обусловлена тем, что к ним неприменимы ни законы общества, регламентирующие жизнь социального индивида, ни законы биологии, регламентирующие жизнь организма, – несмотря на то, что они сочетают в себе черты и того, и другого. Существа эти монструозны, т.к. являют искаженное отображение и человека и животного, не будучи ни тем, ни другим. «Монстр предстает плодом негативной симметрии, копией, отпечатком наоборот»⁵, – замечает М. Ямпольский. Протицируем фрагмент романа «Через много лет»:

«Лучи их фонарей вычерпнули из тьмы за решеткой узкий мирок очертаний и красок. В центре этого мирка, на краю низкой кровати, сидел человек и, не мигая, как зачарованный, смотрел на свет. Его ноги, густо покрытые грубыми рыжеватыми волосами, были голы. Рубашка, его единственное одеяние, была изорвана и грязна. Мощную грудь пересекала наискосок широкая шелковая лента, которая, очевидно, была когда-то голубой. На шее болталась веревка с образком – св. Георгий и дракон в золоте и эмали. Он сидел сгорбясь; его ушедшая в плечи голова в то же время выдавалась вперед. Одной из своих огромных и странно неуклюжих рук он почесывал болячку, которая просвечивала красным сквозь поросль на его левой голени.

– Зародыш обезьяны, которому хватило времени вырасти, – наконец выговорил Обиспо. – Просто замечательно! – Его опять разобрал смех.

Вдвур из кромешной тьмы выдвинулось на свет еще одно обезьяноподобное лицо – лицо, покрытое волосами лишь слегка, так что можно было увидеть не только надглазный выступ, но и необычную, измененную линию подбородка, костяные наросты перед ушами. Вслед за головой в луче света показалось и тело в старом клетчатом пальто и стеклянных бусах.

– Женщина... – сказала Вирджиния, которую чуть не стошнило от омерзения¹⁶.

Образ чудовищной обезьяны репрезентирует необратимое оживотнивание человека, регресс в сторону архаических стадий его генеза. Если в естественнонаучном бестиарии Хаксли животное как положительный Другой служит зеркалом, где человек узнает себя, то здесь мир архаической животности превращается в область значений по отношению к миру человеческому. Мотив обратной эволюции в романах «Через много лет» и «Обезьяна и сущность» отсылает к мифологеме творения «по образу и подобию»: обезьяна в качестве прародителя программирует изначальное уродство человеческой природы, выступая чудовищным телесным архетипом.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что Хаксли никогда не питал надежд относительно человека как «разумного» животного, будучи уверен: «Даже на самой высокой ступени цивилизации человек является диким видом»¹⁷. Исследуя способы рационализации человека-животного, разнообразные (подчас не безупречные) практики сублимации и регуляции инстинктов, Хаксли превращает зверя в союзника всюду, где возможно его репрезентация в дискурсе естественнонаучного знания. И в то же время создает образ уродливого двойника, грозящего необратимым падением в животность.

¹ Marovitz S.E. Aldous Huxley's Intellectual Zoo / Aldous Huxley: a collection of critical essays. – N.Y., 1974. – P. 33 – 45.

² Henderson A. Aldous Huxley. – N.Y., 1954. – P. 130.

³ Анжапаридзе Г., Мартина Т. Предисловие / Хаксли О. Желтый Кром. Рассказы. – М., 1987. – С. 3 – 16. – С. 12.

⁴ Хаксли О. Контрапункт. – СПб., 1999. – С. 408.

⁵ Хаксли О. Желтый Кром / Хаксли О. Желтый Кром. – М., 1987. – С. 66.

⁶ Хаксли О. Шутовской хоровод. – М., 1996. – С. 98.

⁷ Хаксли О. Контрапункт. – СПб., 1999. – С. 191.

⁸ Хаксли О. Через много лет / Хаксли О. О дивный новый мир. Через много лет. – СПб., 1999. – С. 302.

⁹ Алексеева Л.М., Мишланова С.Л. Медицинский дискурс: теоретические основы и принципы анализа. – Пермь, 2002.

¹⁰ Хаксли О. Контрапункт. – СПб., 1999. – С. 123 – 124.

¹¹ Хаксли О. Контрапункт. – СПб., 1999. – С. 214.

¹² Хаксли О. Контрапункт. – СПб., 1999. – С. 190 – 191.

¹³ Хаксли О. Остров. – СПб., 2000. – С. 121.

¹⁴ Хаксли О. Остров. – СПб., 2000. – С. 262 – 263.

¹⁵ Ямпольский М. Демон и лабиринт: диаграммы, деформации, мимесис (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Выпуск VII). – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – С. 222.

¹⁶ Хаксли О. Через много лет / Хаксли О. О дивный новый мир. Через много лет. – СПб., 1999. – С.515.

¹⁷ Huxley A. Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow / Huxley A. Collected Essays. – N.Y., 1959. – P. 293.

Образ кошки и его функции
в криминальном сюжете
(«Щепка» А. Левина)

216

Предлагаемая вниманию читателей статья является логическим продолжением наших изысканий в области особенностей изображения и функций образов животных в криминальной литературе¹. Наблюдения над достаточно обширным материалом позволяют сформулировать следующую гипотезу: каждый жанр криминальной литературы допускает введение животного в систему персонажей при строго определенных функциях. К примеру, в классическом детективе, в отличие от полицейского романа, животное (даже собака) не может заменить собой Великого сыщика: отсюда комическая неудача пса Тоби, приведшего сыщиков к бочке с креозотом вместо убежища преступников. Однако в роли жертвы животные там вполне возможны (собака в «Собаке Баскервилей», конь в «Серебряном» Конан Дойля)². Таким образом, можно говорить о своего рода «анималистических» жанровых валентностях, определение которых составляет основную задачу нашего исследования.

Обратимся к такому жанру криминальной литературы, где основным субъектом, ведущим расследование, выступает потенциальная жертва готовящегося преступления. В отличие от сыщиков в классическом детективе и полицейском романе, для такого героя (а чаще героини) поиск разгадки становится жизненной необходимостью. Именно на личной заинтересованности героя в результатах расследования держится сюжет и читательский интерес к его развитию: «Для того чтобы герой приключенческого романа действительно выстрадал разгадку, его жизнь должна быть в опасности, загадка должна быть его загадкой, а не чужой тайной. А это значит, что он не может быть сыщиком, и, следовательно, детектив должен строиться иначе, чем традиционный роман-загадка»³. Есть и другие черты, которые можно считать инвариантными для этого жанра, обозначенного нами как «расследование жертвы»⁴. Останавливаясь на них специально мы не будем, но затронем по мере необходимости в ходе анализа.

Прежде всего, нужно отметить, что одним из важнейших актантов здесь становится персонаж, которого можно условно назвать «защитником» главного героя-жертвы и который до определенного момента мешает осуществлению планов преступника (таких «защитников» может быть несколько). В этой роли может выступать возлюбленный жертвы («Кривой домишко» А. Кристи), полицейский («Танцующий детектив» другого

основателя жанра, У. Айриша), компаньонка или сиделка («Лесная смерть» Б. Обэр).

На первый взгляд, Айра Левин в своем романе «Щепка» (1991) выводит кошку героини-жертвы как раз в качестве такого «защитника», следуя при этом законам жанра. (Продолжает традицию, к примеру, Ж. Галлерн в «Цене тревоги» (2002), где подобную функцию выполняет собака). Однако при более пристальном прочтении становится очевидным, что не все так просто. По мере приближения жертвы к установлению истинной личности преступника «защитники» обычно искусно выводятся автором из игры. В этом плане показательно название XXIX главы «Винтовой лестницы» Э.Л. Уайт: «Одна». Такой прием, собственно, и делает возможным инвариантное для данного жанра итоговое столкновение жертвы и преступника лицом к лицу. В «Щепке» А. Левина преступник сам, добровольно возвращает кошку жертве, делая тем самым возможным ее вмешательство в финальную схватку. Есть и другие явные отступления от канона, которые будут подробно рассмотрены ниже.

Кошка Фелис (как поясняет сама жертва, «на испанском языке это означает “счастливая”»), согласно одной из первых характеристик героини, является неотъемлемым «атрибутом» ее жизни: «Кэй Норрис, тридцать девять, разведена, старший редактор издательства “Диадема”. Похоже, мила и тихоня. Репутация, отзывы – все по первому классу. Миссис Макивой говорит, хороша собой. Не расстается с кошкой»⁵.

Привлекает к себе внимание постоянная фиксация того, что делает кошка, например, когда Кэй Норрис обсуждает с друзьями таинственную личность владельца дома-щепки: «Фелис! – прикрикнула она. – Куда? Брысь!...» Подобные упоминания не несут сюжетной нагрузки, что не очень характерно для криминальной литературы с ее жесткой функциональностью каждого элемента.

Вообще попытки как-то соотнести развитие криминального сюжета с ролью в нем образа кошки до известного момента наталкиваются на явное сопротивление текста. Из сколько-нибудь значимых можно выделить, пожалуй, эпизод, предвосхищающий схватку с убийцей у открытого окна:

«Фелис вспрыгнула на подоконник, высунулась из окна, выгнула спину. Белый, с черной отметиной на конце, хвост заходил ходуном. <...> – Не-ль-зя, не-т, – повторила нараспев. – Мы не будем выпадать из окон этого дома. Фр-р-р! Не-бу-дем... Усвоила?»

Кроме того, именно поведение кошки предвосхищает первое посещение преступником квартиры жертвы (хотя сама героиня еще не знает о его истинной сущности): «Стояла потом перед дверями и мяукала. Не кошка, а трубный глас какой-то». Читатель, в отличие от героини, уже способен свести все в одну цепочку и понять, что таинственный «он», наблюдающий за Кэй с момента ее первого появления в доме, и ее милый новый знакомый Пит – убийца.

Едва ли это позволяет говорить о том, что Фелис выступает в роли сыщика, как коты в сериях, созданных Акифом Пиринчи и Ширли Руссо Мерфи. Гораздо важнее очевидная связь «Щепки» с новеллой Э. По «Черный кот», где животное выполняет функцию свидетеля и обличителя. Примечательно, что Черный кот также указывает на убийцу с помощью

крика, что позволяет говорить о явной отсылке к этому произведению:

«Крик, сперва глухой и прерывистый, словно детский плач, быстро перешел в неумолчный, громкий, протяжный вопль, дикий и нечеловеческий, – в звериный вой, в душераздирающее стена-ние, которое выражало ужас, смешанный с торжеством, и могло исходить только из ада, где вопиют все обреченные на вечную муку и злобно ликуют дьяволы»⁶.

По мере приближения к развязке роль кошки в криминальном сюжете «Щепки» становится все более значительной. Когда значительно позже героиня находит в квартире Пита решающую улику, преступник берет в заложники кошку: «Будешь делать, что скажу, иначе Фелис несдобровать. Я знаю, какие кассеты ты ставила и что именно тебя интересовало».

Наконец, в критический момент схватки между жертвой и преступником, когда Пит выталкивает Кэй из окна, именно Фелис фактически обезвреживает убийцу:

«Фелис остановилась, посмотрела на него. Двинулась даль-ше. Обнюхала пальцы, вцепившиеся в край панели.

Выгнулась дугой, зашипела, ощерилась, мех поднялся дыбом.

Он выпрямился.

– Убирайся! – крикнул он. – Мама занята. Не видишь – пада-ет. <...>

Фелис посмотрела на него, заворчала, глаза сузились. Заурча-ла, оскапилась, бока втянула, хвост напрягся, вытянулся стрелой. <...>

Она вырвалась из его рук, с каким-то рычанием метнулась на него, впилась зубами в нос, пропоров веки когтями, вонзила их в глаза. Телескоп покатился на пол, когда Пит отдирал ее от себя. Падая навзничь, он кричал. Крик приглушенный – Фелис висела мертвой хваткой».

Отметим, что в ходе схватки Фелис лишает убийцу зрения. Более чем прозрачная отсылка к Эдипу отрефлексирована в тексте романа: «Точь-в-точь Эдип, вернее, актер в роли Эдипа в финальной сцене». Этот момент важен в контексте неоднократных упоминаний Эдипова комплекса в отношении Пита, причина преступлений которого гайтиса в прошлом: в смерти его матери, на которую невероятно похожа героиня-жертва.

«Умная коша» получает за свой героический поступок достойную награду – отборную еду и, возможно, мировую славу: «Похоже, зверюга станет самой знаменитой кошкой страны. Пора ей дать интервью Морри-су из “Девяти жизней”. <...> Отныне и вовек для тебя самый отборный тунец».

Безусловно, в том, как говорится об этой «кошачьей награде», есть определенная доля иронии, равно как и сам факт подмены «защитника» жертвы кошкой показывает рефлексию автора над уже сложившейся жан-ровой традицией. Для чего же автор использует этот прием? Первое, ле-жащее на поверхности объяснение – как раз желание привлечь внимание читателя «оригинальным» сюжетным ходом, поскольку в ходе эволюции криминальной литературы параллельно существуют две тенденции: скла-

дывания определенных клише (или «формул», по Дж. Кавелли⁷) и поиска путей по их преодолению, возможного, однако, лишь до известной степени.

Помимо обозначенной замены «защитника»-человека кошкой, в структуре «Щепки» Айры Левина по сравнению с другими образцами жанра наблюдается еще несколько изменений.

Прежде всего, это постоянное чередование фрагментов, где носителями точки зрения являются то жертва, то наблюдающий за ней убийца. Такая субъектная структура не очень характерна для данного типа криминальной литературы: обычно здесь не происходит выхода за пределы кругозора героя-жертвы («Танцующий детектив» У. Айриша, «Жизнь вдребезги» Буало-Нарсежака, «Фламандская доска» А. Переса Реверте). В «Щепке» соотношение позиций преступника и жертвы приобретает особое значение, их оценки событий даются как бы «изнутри», с помощью несобственно-прямой речи.

Не вызывает сомнений, что для этого романа оказывается ключевым один из важнейших для криминальной литературы мотив подглядывания, т.к. преступник тайком следит за всеми жильцами дома с помощью видеокамер. Подглядывание представлено как проникновение во все, даже наиболее закрытые сферы жизни:

«— Может, несколько непристойно, грубовато, — сказал он, — но впервые эта идея в общих чертах сформировалась, когда мне было десять или одиннадцать. Ничего конкретного, воображение, фантазии... И вот, когда начали возводить здание, я вдруг осознал, что могу эту идею осуществить, ни минуты не сомневался, подключать ли к системе ванны. Ванны имели решающее значение в осуществлении плана. Потрясающий источник информации, такие задушевные беседы и все такое...».

Хотя сначала Кэй определяет действия своего возлюбленного как «банальное подглядывание, пошлое любопытство», ее отношение к наблюдению неоднозначно. Осуждая его и протестуя против того, чтобы быть объектом такого наблюдения, сама она в то же время не может отказаться от роли наблюдателя. Можно возразить, что ее проникновение в квартиру Пита и слежка за ним оправданы подозрениями в его адрес. Однако заканчивается «Щепка» тем, что жертва и ее новый друг без всякой «пользы для дела», из чистого любопытства отправляются следить за жильцами дома, используя для этого оставшуюся от убийцы технику. Причем происходит эта замена преступника жертвами (ибо друг Кэй, которого Пит винил в гибели своей матери, также являлся объектом его мести) именно после того, как сам убийца лишается зрения, т.е. способности наблюдать:

«Она сказала:
— Держу пари, сейчас в каждой квартире обсуждают в подробностях случившееся.
Он открыл дверь, придержал, пропуская ее вперед.
— Любопытно взглянуть, хотя бы мельком, — сказал он, идя за ней следом».

В данном случае можно говорить, что после завершения расследова-

ния жертва не только не возвращается к нормальной жизни, но фактически повторяет действия преступника, что уже совсем не типично для жанра. Замена человека животным в достаточно жестко заданной системе персонажей, характерной для этого криминального жанра (жертва, преступник, представители официальных властей, свидетели и «защитники»), соотносится, таким образом, с другими важными изменениями в жанровой структуре. И здесь мы снова упираемся в простой, на первый взгляд, вопрос: зачем здесь кошка? Попробуем предложить возможное объяснение, которое при всей дискуссионности многое расставляет по своим местам.

Функции кошки в этом криминальном сюжете и подобная нехарактерная смена ролей преступника и жертвы проясняются, если допустить, что образ героини как бы «расщеплен» на собственно жертву – и другую сторону ее личности, материальным воплощением которой является кошка. В самом деле, даже внешне сходство Кэй и Фелис бросается в глаза: героиня предпочитает абрикосовый цвет, у кошки «оранжево-пятнистая голова». Действия героини и кошки часто синхронны: «Потом она брила ноги, слушая Клэр Блум. <...> Фелис, облизывая себя, совершала свой кошачий туалет». Выброшенная убийцей из окна, Кэй «зацепилась скрюченными пальцами за панель» – как кошка.

Кроме того, именно кошка является своего рода «мостиком» между жертвой и преступником. Помимо того, что она часто лежит между ними, Пит сравнивает свою страсть к подглядыванию с шипением Фелис и называет это такой же естественной защитной реакцией:

«– Я бы не сказал, что кое-что знать о других, – забавно, знание основных данных дает определенное удовлетворение. Каждый о своем соседе хочет знать все. Защитный инстинкт самой примитивной части мозга. Что-то вроде шипения Фелис».

И это, что особенно важно, в значительной мере подготавливает читателя к якобы неожиданному решению героини-жертвы уже после окончания расследования заменить собой преступника в роли наблюдателя за жильцами.

Подчеркнем, что совершенно вопреки законам жанра преступник, сначала устранивший кошку-«защитника», по собственной воле приносит ее в квартиру Кэй и отпускает. Если допустить, что кошка является своего рода двойником жертвы, и такое явное отступление от канона становится объяснимым: единое противостояние преступника и жертвы здесь не нарушается присутствием третьего, просто происходит воссоединение двух составляющих личности героини. В том числе, находится и ответ на вопрос, почему в роли «защитника» здесь выступает именно кошка, чей «семантический ореол», традиционно связываемый с демоническим началом⁸, к такой функции как будто не располагает. Кошка воплощает другую сторону натуры героини, более «темную» и толкающую ее фактически на повторение некоторых действий преступника.

Таким образом, именно возможное двойничество героини-жертвы и кошки позволяет найти логическое объяснение множеству деталей, которые на первый взгляд казались абсолютно не функциональными (что, в свою очередь, противоречило бы законам криминальной литературы, где «каждое ружье должно выстрелить»).

¹ Началом работы над этой темой стало для нас обращение к киноварианту полицейского романа в 1-й год Бестиария. См.: *Федунина О.В.* Следствие ведет Комиссар Рекс: образ служебной собаки в полицейском сериале // Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве. М., 2012. С. 134–140.

² Подробнее об этом см.: *Федунина О.В.* Криминальный бестиарий А. Конан Дойля // Бестиарий и стихии. Res et Verba – 2. М., 2013. С. 118–126.

³ *Буало П., Нарсежак Т.* Детективный роман // Как сделать детектив. М., 1990. С. 202.

⁴ *Федунина О.В.* «Следователь-жертва» в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 130–141.

⁵ *Левин А. Щепка* / Пер. Е. Табидзе // Щепка. Кома: Антология. Рига, 1994. (Бестселлеры Голливуда). URL: <http://readr.ru/ayra-levin-schepka.html> (дата обращения 6.02.2014). Далее текст цитируется по этому источнику.

⁶ *По Э.А.* Черный кот // Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М., 1993. С. 48.

⁷ *Кавелти Дж.Г.* Изучение литературных формул / Пер. с англ. Е.М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.

⁸ *Махов А.Е.* Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. М., 2011. С. 74–76.

О. В. Закутняя

Коралина и кот:

имя, роль и место чёрного кота в системе персонажей повести Н. Геймана *Coraline* и мультфильма *Coraline* Г. Селика

Повесть «Coraline» Нила Геймана (Neil Gaiman) — одна из его многих книг, написанных для детей и в первую очередь для его дочерей Холли и Мэдди.

222 По формальным признакам это — литературная волшебная сказка¹, в которой описаны приключения девочки с немного необычным именем Коралина. После переезда в новый дом Коралина находит в нём дверь, заложённую кирпичами. Однажды, когда Коралина остаётся одна, кирпичная стенка в дверном проёме исчезает, и Коралина через дверь попадает в волшебный Другой мир (*Other world*) — копию дома Коралины, населённый двойниками людей и животных, которые живут в доме Коралины в реальном мире. Там же есть и Другая мама (*Other mother*) — как оказывается, злая колдунья (*beldam*), которая и создала этот мир, чтобы заманить Коралину и оставить там навсегда. Когда Коралина пытается уйти, колдунья похищает её родителей, и девочке приходится вернуться, чтобы найти их. В конце она побеждает колдунью, и освобождает души не только родителей, но ещё троих детей, похищенных колдуньей раньше.

Книга была впервые опубликована в 2002 году. Позже появилось несколько переработок: мюзикл, комикс и, в 2009 году, мультфильм, снятый режиссёром Генри Селиком (Henry Selick). Из этих переработок нам интересен прежде всего мультфильм, а объектом исследования стал образ черного кота — одного из «бестиарных» персонажей сказки.

Интерес к нему вызван, прежде всего, его очевидно ключевым положением в мире «Коралины»; кроме этой очевидности, интересно, как изменилось смысловое наполнение этого образа при переходе от написанной истории к показанной.

Сюжет и набор персонажей в этих двух произведениях во многом, хотя и далеко не во всём, повторяются, но одновременно функциональная нагрузка и характеристика этих персонажей меняются очень разительно. Тем не менее, как пишет сам Гейман, при всей глубине переработки суть «Коралины» не изменилась: *I do not know why it has worked so well, nor why it has changed its shape while never changing its essence* [1, ix].

Наше исследование — в каком-то смысле попытка ответить на этот вопрос.

Но прежде чем переходить к анализу, обратимся к введению к книге

июня 2009 года. На наш взгляд, оно представляет ключевой момент, важный для понимания повести, а именно: определение роли «страшного» и «чудесного» в их отношениях с реальностью.

Как признается автор, «Коралина» была написана как страшная сказка для детей (*Gothic horror for little girls*). Но страшная история используется для внесения в мир элемента чудесного; можно говорить, что «страшное» в данном случае выступает как подвид литературного «чудесного».

Во-первых, Гейман выделяет, как мы бы сказали, «воспитательную» роль «страшного» в детских книгах (*I have loved to be scared as a child, as long as the fear was on the page* [1, vii]). И во-вторых, что более интересно, для Геймана «страшное» в литературе всегда сопровождается просто «чудесным»: *A world in which there are monsters, and ghosts, and things that want to steal your heart is a world in which there are angels and dreams and, above all, a world in which there is hope* [1, viii].

Итак, подчёркивая имманентную амбивалентность «чудесного», Гейман одновременно «узаконивает» «страшное» в качестве необходимой части реальности.

Интереснее, однако, другое. «Страшное» узаконивается не только в литературной, но и в читательской реальности, куда входит через эстетическое переживание. Описывается действие страшных сказок на читателя.

<...> scary fiction...

...that should be the tapping of the twig on the window, late at night, when you're alone in the house. The way that shadows slide, amended by imagination, and the whisper of something that may only be the wind [1, vii–viii].

Предисловие завершается приглашением читателя прочесть «Коралину» и другие рассказы, включенные в сборник: *Here then, Coraline, and a handful of stories to accompany her. Read her in peace. And do not worry. It was only a twig, tapping on the window, and not your own Other Mother's fingernails. Not her fingernails at all* [1, x].

Фраза “*Not her fingernails at all*” — скрытая цитата на ключевой фрагмент сюжета, запрет (в проповедском смысле). Гейман как будто лукавит, говоря, что страшное остаётся только на страницах, ибо эта цитата относит нас к эпизоду, с которого начинается собственно волшебная сказка — и, таким образом, с помощью литературы переносит читателя из настоящего мира в мир, скажем так, ещё не фантазии, но дополненный литературой и «чудесным».

Почему это важно для нашей темы? На наш взгляд, именно образ чёрного кота используется в качестве маркера «чудесного» в сюжете повести (противопоставление «чудесного» обыденному) и символа «чудесного» в затекстовом мире.

Вполне ожидаемо, что перенести это на экран в точности так же, как это было в книге, вряд ли возможно. Но сохранилось ли содержание при неизбежном изменении формы?

Наиболее заметное различие двух произведений — сюжетное: в мультфильме появились новые персонажи, старые «обросли» новыми подробностями, модифицировались время и место действия. Но главное — изменился облик Другого мира. В книге он предстаёт как извращённая и несколько бессмысленная, пусть и интересная для исследования, копия настоящего. В мультфильме Другой мир — яркий и красочный,

здесь исполняются мечты Коралины, но под его внешней красотой таятся опасность и ужас. (В дальнейшем для экономии места будем использовать сокращение «к-кот» и «м-кот» для обозначения персонажей книги и мультфильма соответственно).

Если говорить о различиях, то м-кот гораздо более активен как персонаж, чем к-кот, и, что особенно значимо, занимает сразу две сильные позиции в начале и в конце мультфильма, становясь своего рода «рамкой» для повествования. Можно предположить, что он занимает функциональную позицию рассказчика, который находится на границе реального и Другого миров и таким образом связывает их.

Последний эпизод мультфильма — даже «двойная» сильная позиция, поскольку он не только завершает сюжет, но и относит нас к концепции «чудесного» Геймана. С первой, сюжетной, стороны, хотя история формально закончилась, возможность путешествовать между мирами не исчезла (что и демонстрирует кот), а значит, может иметь продолжение. С другой стороны, финал можно интерпретировать и как прямое обращение к зрителю: «страшное» — и включающее его «чудесное» не заканчиваются. Кот же, поставленный в позицию рассказчика, становится символом «чудесного», данного в эстетическом переживании.

Но м-кот остаётся при этом и активным персонажем. Анализ произведений мы начали с мультфильма, поскольку действия м-кота гораздо сильнее продвигают сюжет: он даёт советы, участвует в событиях в жизни персонажей в реальном мире, следит за Коралиной.

Появления кота в книге существенно более редки и содержат больше разговоров, чем действий. Но одновременно смысловая нагрузка этого образа гораздо более богата. К-кот — персонаж прежде всего вербализованный. Значение имеет не только то, что он говорит и делает, но и то, как он описывается.

Черный кот в книге появляется не сразу и вначале как будто вписан в систему животного мира. Коралина знакомится с ним, когда исследует окрестности нового дома.

Coraline also explored for animals, She found a hedgehog, and a snake-skin (but no snake), and a rock, that looked just like a frog, and a frog that looked just like a rock.

There was also a haughty black cat, who would sit on walls and tree stumps and watch her, but would slip away if ever she went over to try to play with it [1, 4–5].

Казалось бы, черный кот — такая же часть мира вокруг, как и вышеперечисленные животные. Но заметим, что встреча с ним описывается, во-первых, с нового абзаца и, во-вторых, не Коралина находит его, а кот сам по себе присутствует в этом месте (*there was*). Так этот образ, хотя и входит в систему окружающего мира, сразу же ему противопоставляется.

Чтобы структурировать анализ, рассмотрим важнейшие мотивы и элементы описания кота², которые появляются в повествовании в связи с ним (конечно, все они срощены, так что их разделение представляет неизбежную условность).

Имя чёрного кота в системе имен произведения

Пожалуй, наиболее заметное свойство к-кота — он принципиально не называет себя Другим котом. Таким образом, он отмежевывается от

Другого мира, где персонажи — двойники людей реального мира приобретают имена с «приставкой» «Другой» (*Other*):

'Hello,' said Coraline. 'I saw a cat like you in the garden at home. You must be the other cat.'

The cat shook its head. 'No,' it said. 'I'm not the other anything. I'm me.' [1, 25].

Этот эпизод повторен в мультфильме дословно, но затем разговор развивается по-другому. В книге же Коралина и кот продолжают говорить про имена. Оказывается, что кот так же принципиально не имеет имени.

'Cats don't have names,' it said. <...> 'Now, you people have names. That's because you don't know who you are. We know who we are, so we don't need names.' [1, 27].

Этот диалог полностью опущен в мультфильме, где мотив отсутствия имени м-кота не развивается. Для книги он имеет ключевое значение, поскольку само колдовство во многом заключается в том, что его жертвы забывают (как вариант — путают) имена: свои и чужие. Призраки детей, которых колдунья похитила раньше, не помнят свои имена.

Мотив потери имени/незнания имени/искажения имени — также индикатор того, что колдовство Другой мамы начинает распространяться на реальный мир³. Соседи постоянно называют Коралину Каролиной⁴, и лишь после того, как колдунью удалось победить, замечают, что произносят её имя неправильно⁵. И сама Коралина только после победы над колдуньей замечает, что она так и не знала имени соседа сверху — мистер Бобо.

Эта система имен-безыменности-путания имени в мультфильме редуцирована до трех элементов: путаницы с именем Коралины, отсутствия самостоятельных имен у обитателей Другого мира и забвения имен детьми-призраками.

Между тем, в книге тема называния развивается. На вопрос Коралины, как в таком случае можно позвать к-кота (*to call*), следует ответ о том, что имена не нужны.

'Calling cats,' it confided, 'tends to be a rather overrated activity. Might as well call a whirlwind.'

'What if it was dinnertime? <...> Wouldn't you want to be called then?'

'Of course. <...> But a simple cry of 'Dinner' would do nicely. See? No need for names.' [1, 44–45].

Как назвать к-кота, не знают даже обитатели Другого мира: Другой папа не может вспомнить слово *cat* и использует вместо этого *vermin* («вредитель»).

Почему эта важнейшая система имен/безыменности полностью отсутствует в мультфильме? На наш взгляд, она просто не нужна ему, поскольку эта система относится прежде всего к природе Другого мира. В книге Другой мир — извращённая копия реального, не обладающая смыслом. Извращение и исчезновение имен — структурный элемент этого колдовства, что традиционно соотносится с мифопоэтической традицией.

Другой мир мультфильма решён совершенно иначе — он прежде всего реализует концепцию исполнившейся мечты, затем же оборачивается своей кошмарной стороной, но и чудеса, и ужасы остаются эстетически привлекательны. По этой причине дихотомия имени/безыменность для мультфильма не несут того же значения, как для книги.

Впрочем, слово *vermin* в мультфильме также есть: его использует колдунья по отношению к коту — на что Коралина отвечает словом *friend*. Так вводится следующий мотив — дружбы.

Мотив дружбы

В первом разговоре с к-котом Коралина предлагает ему дружбу:

'We... we could be friends, you know,' said Coraline.

'We could be rare specimens of an exotic breed of African dancing elephants,' said the cat. 'But we're not. At least,' it added cattily, after darting a brief look at Coraline, 'I'm not.' [1, 27].

Эта часть разговора в мультфильме полностью опущена, но и отношения Коралины и м-кота развиваются иначе. Мультфильм вводит в сюжет нового персонажа — мальчика Wylie (в русском переводе — Закари), который появляется при первой же встрече Коралины с м-котом и представляет кота вербально. В дальнейшем м-кот часто либо появляется в компании с Wylie, либо упоминает его.

Кроме этого, м-кот изначально дружелюбно настроен к Коралине; она же, напротив, демонстрирует отчужденность и некоторую высокомерность, по отношению и к Wylie, и к коту. Перелом отношений наступает в середине мультфильма, когда Коралина вступает в открытый конфликт с колдуньей.

226

В Коралина пытается подружиться с котом, последний отвечает высокомерно, что, впрочем, не мешает ему помогать девочке. Перелом отношений отнесен к концу приключений в Другом мире, после того, как к-кот помогает Коралине найти душу третьего ребенка-призрака. После этого Коралина обещает к-коту, что вернет его домой, и зовёт его: *'Come on, cat'* — прибегая, таким образом, к «имени-сути», а не эллипсису вроде *dinner*. Далее в разговоре с колдуньей она называет кота другом:

'So you're back,' said the other mother. <...> 'And you brought vermin with you.'

'No,' said Coraline. 'I brought a friend.' [1, 87].

Затем, после бегства из Другого мира, Коралина уже спрашивает у к-кота: *'Then we're friends?'* [1, 93], — утверждая, таким образом (опять-таки через систему имен и названий), дружбу.

В мультфильме перелом отношений Коралины и м-кота наступает раньше, но кульминации развитие мотива дружбы достигает после окончательной победы над колдуньей, в которой участвуют, кроме них, Wylie.

Образ Wylie вообще важен для мотива (а вернее — темы, так как именно вражда и дружба Коралины и Wylie — один из решающихся конфликтов сюжета) дружбы, поскольку именно Другого Wylie колдунья называет другом Коралины (*your friend*). Исходя из этого, мы предполагаем, что в мультфильме цельный образ кота был расщеплен на два подобраза: м-кота и Wylie, — каждый из которых взял на себя определенную часть смысловой нагрузки, присутствовавшей в книге⁶. При этом существенно изменился характер дружбы: в мультфильме на первый план вышла проблема умения слушать другого и собственно дружить, принимая другого таким, какой он есть (два друга — персонажи из одного и того же мира); в книге же речь идёт о дружбе между двумя разными мирами: реальным и чудесным.

Обособленность и «чуждость» чёрного кота обозначается и через

его описание, и через его и действия и свойства, из которых главное — возможность свободно перемещаться между мирами.

Мотив перемещений и кот как чудесное животное

Как мы уже говорили, в целом действия чёрного кота и его функция в повествовании позволяют отнести его к категории «чудесного животного — помощника». В мультфильме, кроме этого, усилены акценты на предостережениях Коралине: м-кот следит за тем, что делает Коралина, и сам начинает предупреждать её об опасности.

«Чудесность» кота усиливается его способностью свободно перемещаться из реального мира в Другой, которой не обладают другие персонажи. *Coraline watched as the cat walked slowly across the lawn. It walked behind a tree, but didn't come out the other side. Coraline went over to the tree and looked behind it. The cat was gone* [1, 27].

Этот элемент полностью сохранён в мультфильме.

В свободе путешествовать между мирами кот оказывается не просто персонажем, но соперником колдуньи, которая стремится не допустить его в Другой мир. В мультфильме этот момент подчеркнут: кот произносит *'It's a game we play'*, — имея в виду соревнование между ним и колдуньей, и готова таким образом почуя для последующего мотива игры, в которую начинают играть (соревноваться) Коралина и колдунья. Уподобление или, вернее, уравнивание статусов кота и колдуньи как носителей «чудесного» продолжается именно в связи с концепцией игры (*games and challenges*).

227

Мотив игры

Пытаясь убедить Коралину остаться в Другом мире, колдунья обещает ей, что они всегда будут играть вместе и девочке никогда не будет скучно.

Когда Коралине второй раз попадает в Другой мир, чтобы освободить родителей, к-кот советует ей «бросить вызов» колдунье: *Challenge her. There is no guarantee she'll play fair, but her kind of things loves games and challenges* [1, 45]. Похожий совет даёт и м-кот, но развитие темы *games and challenges* в мультфильме происходит совершенно иначе.

В книге, после эксплицитно поданного совета к-кот демонстрирует Коралине игру в кошки-мышки с крысой — шпионом колдуньи. Коралина просит кота не мучать крысу; тот отвечает:

'There are those,' it said with a sigh, in tones as smooth as oiled silk, 'who have suggested that the tendency of a cat to play with its prey is a merciful one — after all, it permits the occasional funny little running snack to escape, from time to time. How often does your dinner get to escape?' [1, 52].

Если до этого эпизода поедающему все животному (пауку) уподоблялась колдунья, то сейчас её место занимает кот, хотя он формально находится на стороне Коралины (*'on your side'*), то есть — стороне добра. Однако в том и состоит концепция «чудесного» Геймана: само по себе «чудесное» включает как доброе, так и злое, и поэтому, собственно говоря, не морально. Для пути в «чудесное» необходима удача, мудрость и храбрость (*'good fortune and wisdom and courage'*), моральное же совершенство героя даёт лишь преимущество сочувствия читателя: чтобы

победить колдунью, Коралине приходится начать игру с ней и — в конце — обмануть её до того, как колдунья нарушит уговор и правила игры.

Эпизод охоты за шпионом колдуньи в мультфильме есть, но он расположен до совета '*challenge her*', и решён совершенно иначе. М-кот ловит мышку — чудесное животное из цирка мышей мистера Бобо, которая оказывается превращённой крысой-шпионом. Тем самым он демонстрирует не принцип борьбы с колдуньей, а раскрывает истинную — кошмарную — природу Другого мира. Таким образом, связь образа кота с мотивом игры исчезает, а потому ослабеваает важнейшая для книги параллель между котом и колдуньей.

Описание кота

Принадлежность кота к миру «чудесного» и в этом смысле его родство с колдуньей подчеркивается и через малую деталь. Первое вторжение мира колдуньи в реальный мир (после того, как была открыта дверь) происходит ночью — в дом к Джонсам через дверь проникает крыса, которая описывается метафорой '*a little patch of night*' [1, 8].

Далее следует цепь метафор, рассыпанных по тексту, на которых мы не будем останавливаться. Её завершает финальное описание к-кота, пришедшего к Коралине после того, как она окончательно победила колдунью. В описании кота эта метафора повторяется буквально: *like a tiny patch of midnight in the midday sun* [1, 108].

Буквальное повторение метафоры «кусочек ночи» («полуночи»), которым описывалась крыса, оказался применим и к коту, что позволяет назвать эту метафору специальным обозначением «чудесного». Однако поменялась обстановка: если крыса приходила ночью (рука — на рассвете, что характеризует и градацию действия колдовства на реальный мир), то кот находится в центре реального мира ('*in the midday sun*'), оставаясь, тем не менее, чудесным ('*patch of midnight*').

В мультфильме, на наш взгляд, тот же смысл передается финальным кадром: уход кота за столб и не появление его с другой стороны для зрителя означает, что история, если понимать её как историю «чудесного» вообще — не закончена.

Заключение, или Попытка обобщения

Мы закончим эту работу с начала обоих произведений. Разница между ними, которая в конечном счете является разницей между двумя концепциями «чудесного», ощутима и по эпиграфам к произведениям. Книгу открывает высказывание Честертона: *Fairy tales are more than true: not because they tell us that dragons exist, but because they tell us that dragons can be beaten*. Мультфильм снабжен фразой: *Be careful what you wish for* (в русском переводе «Будь осторожнее с мечтами»). Первая фраза относится не столько к содержанию, сколько к пониманию «чудесного», о котором Гейман пишет во введении; а слоган мультфильма отсылает нас к его содержанию — исполнение желаний может обернуться кошмаром.

Итак, с одной стороны, мы имеем дело с историей Коралины, литературной волшебной сказкой; с другой стороны, это рефлексия над категорией «чудесного» и её взаимоотношениями с реальностью. Образ же чёрного кота, полностью принадлежа сюжету, в обоих произведениях

также используется как маркер «чудесного» в его отношениях с реальностью.

С точки зрения использования средств волшебной сказки, чёрный кот в «Коралине» выполняет функции чудесного помощника. Кроме этого, м-кот некоторым образом становится «рассказчиком» или, во всяком случае, персонажем, который открывает и закрывает повествование.

С другой стороны, чёрный кот — это маркер «чудесного», которое способно проникать в реальный мир, причём сразу в двух отношениях: как маркер «чудесного» в повествовании (через противопоставление реального мира Другому миру) и как обозначение самой литературной «чудесной» реальности, которая противопоставлена миру читателя.

В книге это выражено средствами поэтики, с помощью описаний к-кота и определения его места в системе персонажей. В мультфильме «чуждость» м-кота определяется, кроме его функций, также положением в начале и конце произведения (двойная функциональная нагрузка) и, имплицитно, — графически (буква l в названии мультфильма *Coraline* нарисована в виде кота).

Концепция «чудесного» реализуется в двух произведениях по-разному: если в книге мы имеем дело прежде всего с «чудесным» как «необычным», безотносительно его характеристик, то в мультфильме «чудесное» подано через модель «исполнения мечты» (в Другом мире девочка Коралина получает всё, о чём она мечтала дома).

Возможно, причина тому — в свойствах выразительного материала, которым оперируют книга и мультфильм. Чудеса мультфильма обращены прежде всего к глазам, поэтому Другой мир — чтобы не быть отталкивающим — по необходимости становится красочным, что неизбежно влечёт изменение самой его концепции. Развитие отношений между персонажами также сложно показать визуально; на место слов и метафор выходят действия, поэтому сюжет обогащается новыми персонажами и коллизиями. Если книга *Coraline* в качестве «второго слоя» содержания содержит модель «чудесного», выступая, таким образом, сказкой ради сказки, то модель «чудесного» в мультфильме решена в первую очередь визуально, за счёт ярких красок и необычных образов; «чудесное» становится неосознаваемым элементом повествования, рассмотрение же сюжета приводит нас к довольно эксплицитным выводам о том, что это мультфильм о дружбе и взаимопонимании.

Мотив и тема дружбы — вторые по значимости, когда мы рассматриваем образ чёрного кота в системе произведения. Взаимоотношения главной героини и волшебного помощника (чудесного животного) определяются прежде всего попыткой найти общий язык и подружиться. В книге, однако, этот мотив звучит исподволь и подчинён теме «победы над драконом». В мультфильме он становится основным, для реализации чего, вероятно, и пришлось прибегнуть к сложной системе персонажей, которая включает не только чёрного кота, но и мальчика Wybie.

Перспективы

Наше исследование касалось только образа чёрного кота в его отношении к Коралине. Ещё один аспект, без которого понимание этого образа никогда не будет полным, — место кота в бестиарии «Коралины». Это произведение включает очень развитый бестиарий, использующий жи-

вотные, насекомые и растительные образы, метафоры и символы. Проследить систему отношений между животными, оценить их смысловую нагрузку и проанализировать различия между книгой и мультфильмом — задача для дальнейшей разработки.

¹ Следуя определению Л. Брауде: «<...>авторское, художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо сугубо оригинальное; произведение преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и, в некоторых случаях, ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетобразующего фактора, служит отправной точкой характеристики персонажей». Цит. по [5, 301]

² Во многом мы следуем рассмотрению структуры персонажа, как она описана Ф.Н. Двинятиным: «Очевидны по крайней мере три таких уровня в структуре повествовательного персонажа: 1) его именование (в том числе и в широком смысле слова); 2) комплекс его свойств <...>; 3) его связь с диегезисом (вымышленным миром повествования), внедренность в диегезис, то есть связь с определенным окружением: пространством, временем, законами данного мира и т.д.» [4, 107].

³ См., например, одну из функций онимов согласно Лампингу: Akzentierung und Konstellierung: выделение и группировка персонажей. Цит. по [3].

⁴ Интересно, что само имя «Коралина» появилось после того, как Гейман неправильно написал имя «Каролина» — правильное написание показалось ему «не тем».

⁵ The old man shrugged. ‘They are funny, the mice. They get things wrong. They got your name wrong, you know. They kept saying Coraline. Not Caroline. Not Caroline at all [1, 12]. Это и есть эпизод предупреждения, на который завуалированно ссылается Гейман во введении. Мышки предостерегают Коралину, передавая ей, чтобы она не ходила через дверь, заложенную кирпичом.

⁶ Интересно, что эти два подобраза зеркальны: в реальном мире м-кот молчит, а Wybie говорит очень много, в Другом мире м-кот говорит, а Другой Wybie не может говорить, потому что Другая мама создала его с постоянно закрытым ртом.

⁷ «И для фольклорной, и для литературной волшебной сказки важна лишь внутренняя последовательность составляющих ее сюжет событий. Конечно, локальные указания на время дня или года, на протяженность действия присутствуют в тексте, часто наполняясь особым магическим смыслом. Сохраняет значение «волшебного» периода суток ночь со своими рамками (сумерки, рассвет) и медиаторами (полночь, полнолуние)» [5, 157].

Литература

1. Gaiman N. *Coraline & Other Stories*. — Bloomsbury, 2009.
2. Васильева Н.В. Поэтика безымянности (по мотивам Милана Кундеры). // Имя: Семантическая аура. — М., 2007. — С. 271–289.
3. Васильева Н.В. Собственное имя в мире текста. — М., 2005.
4. Двинятин Ф.Н. Три этюда по поэтике имени. // Семантика имени (Имя-2) / Ин-т славяноведения РАН; Отв.ред. Т.М. Николаева. — М.: Языки

- славянских культур, 2010. — 264 с. — С. 93–126.
5. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). — М.: Изд-во МГУ, 1999. — 308 с.
 6. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. — Свердловск, 1992.

Животные-литераторы и их литературные стратегии

232

7 июля 2012 года на съезде нейробиологов в Кембриджском университете принята Кембриджская декларация сознания, утверждающая, что человек не уникален в своей разумности и что современные нейрофизиологические исследования свидетельствуют о том, что самые различные животные обладают нейробиологическим субстратом для контроля сознания над поведением¹. 23 мая 2013 года в лекции известного физиолога З. А. Зориной «Ученые в поисках разума» был затронут тот же самый вопрос и также решен весьма положительно: «...ученые отыскиали разум у широкого круга позвоночных. Пусть во многих случаях он присутствует в зачаточной форме, но он, безусловно, есть. Степень его развития зависит от уровня морфофизиологической организации мозга. Способность к разумной деятельности зависит от личностных особенностей животного и проявляется много позже, чем способность к обучению»².

Люди, тем или иным образом осознавая эти способности к обучению и разумному поведению, давно и охотно вовлекают других животных в занятия из самых разных областей человеческой деятельности. Так, животных приобщают к спорту; учат кататься на роликах, на водных лыжах; австралиец Шейн Уиллмот из штата Квинсленд более 10 лет тренирует мышей: сперва он занимался с ними серфингом, теперь воспитывает из них скейтбордистов³. Известны примеры занятий изобразительным искусством: например, в Иркутском нерпинарии давно и плодотворно занимается живописью тюлень Тито и в 2006 г. в Иркутском краеведческом музее прошла выставка его рисунков гуашью⁴.

Животные оказались способны осваивать современные технологии. Обезьян и собак учат водить автомобили. Во многих зоопарках для приматов стали приобретать айпады, и с помощью специальных программ подопечные играют и общаются с другими приматами, включая людей⁵. В планшетах разных типов с сенсорным вводом появляются игровые программы, предназначенные для кошек (например, движущиеся цветочные пятна, которые кот должен «ловить» лапой)⁶. В Европе появились коты-фотографы: на ошейники кошек вешают миниатюрные фотокамеры с автоспуском через каждые 20 или 30 секунд. Удачные фото хозяева публикуют в сети⁷. В 2010 году в зоопарке Эдинбурга восемнадцать шимпанзе на несколько месяцев получили специальные противоударные видеокамеры и общими усилиями сняли кинофильм сами о себе (монтаж фильма был выполнен людьми)⁸.

С помощью современных технологий стало возможным и непосред-

ственное участие животных в создании текстов; примером тому может служить недавний проект латвийского дизайнера Вольдемара Дудумса «Птицы в Твиттере»: кормушка для птиц из старой клавиатуры с прикрепленными к клавишам кубиками сала. Птицы (в основном воробьи) клевали клавиши и порождали тексты, которые посредством специального программного обеспечения отсылались в твиттер-аккаунт⁹ (проект закрыт с марта 2012 года, но до сих пор доступен читателям). Когда исполнилось 20 лет со дня отправки первого SMS-сообщения, эту дату отметила одна норвежская лисица: она утащила у подростка айфон и прислала SMS его другу: «jlv l øila0ab 34348tu åaugjoi zølbmosdji jsøg ijio sjiv,»¹⁰.

Животные вовлекаются и в сферу профессиональной деятельности. В первую очередь, конечно, приходят на ум такие квалифицированные специалисты, как служебные собаки. Но существуют также и служебные коты. В нашей стране служебные ветеринарные паспорта и официальную зарплату (кормом) имеют коты Эрмитажа (а с 2008 года Эрмитаж использует их также как один из поводов привлечения внимания к музею: проводится «День эрмитажного кота», выпускаются тематические альбомы). В одной из библиотек Новосибирска с 2012 года официально принят на работу помощником библиотекаря кот по кличке Кузя¹¹. В 2007 году кошка Тама была официально назначена на пост станционного смотрителя железнодорожной станции Киси в японском городе Киокава с основной обязанностью — приветствовать пассажиров, а в 2010 году, в связи с 10%-ным увеличением пассажиропотока (вызванным желанием туристов увидеть необычного железнодорожника), была повышена по службе до исполнительного директора и стала первой кошкой, вошедшей в состав руководителей железнодорожной корпорации¹². В США два кота занимают почетные посты мэров: кот Стаббс — мэр города Талкитна в штате Аляска с 1997 года¹³; кот Фредди — мэр города Шарон в штате Висконсин с начала 2000-х годов, в феврале 2011 года он также выдвинул свою кандидатуру в Сенат¹⁴.

Служебные обязанности животных иногда способствуют появлению текстов за их авторством: официальных документов. Так, в полицейском управлении Западного Мидленда (Англия) в феврале 2013 года произошел следующий любопытный случай: управление потребовало отчета о задержании преступника от полицейской собаки, овчарки по кличке Персик¹⁵. Сотрудники участка, уступая неоднократным письменным требованиям управления, в конце концов предоставили отчет о задержании преступника на официальном бланке в следующих словах: 'I chase him. I bite him. Bad man. He tasty. Good boy. Good boy Peach.' [примерное содержание: «Я его догонил. Я его кусил. Нехороший человек. Вкусный. Персик хороший, хороший мальчик»] — с рисованной подписью, изображающей отпечаток лапы. Фото бланка с отчетом было выложено в Фейсбук на страничке полицейских курьёзов и особенно полюбились подписчикам из полиции Западного Йоркшира, которые перепостили его более 150 раз. (Оригинальный пост был убран со странички через несколько дней после публикации, а на участников этой акции наложено служебное взыскание за подрыв авторитета полиции.)

В британском правительстве с 1924 года существует официальный пост Главного мышелова правительственной резиденции (Chief Mouser to the Cabinet Office), присваивающийся котам, живущим на Даунинг-стрит, 10, в резиденции премьер-министра Великобритании. С 1988 по 2006 год

этот пост занимал кот по кличке Хамфри. В 1995 году он неожиданно пропал на несколько месяцев, а затем нашелся (его подобрала и приютила служащая Медицинского колледжа королевской армии, впоследствии раскрыли его инкогнито и вернули на Даунинг-стрит). После своего благополучного возвращения Хамфри сделал официальное заявление, опубликованное в правительственной прессе: 'I have had a wonderful holiday at the Royal Army Medical College, but it is nice to be back and I am looking forward to the new parliamentary session' [Я провёл отличные каникулы в Медицинском колледже королевской армии, но теперь я рад своему возвращению и готовлюсь к следующей парламентской сессии]¹⁶.

Животные сотрудничают с людьми и в занятиях наукой. Известный физик Андрей Гейм написал статью о диамагнитной левитации в соавторстве со своим хомяком Тишей (впоследствии Гейма за диамагнитные исследования наградили Шнобелевской премией, но хомяк, к сожалению, не дождал до этого триумфа, и вместо него на представленном видеоролике в эксперименте фигурировала лягушка)¹⁷.

Но и животные, не имеющие официальных должностей и содержащиеся у частных владельцев, не обделены возможностями для публикации собственных частных заявлений. Животные публикуют частные объявления о своей пропаже и поиске хозяев в сети Интернет и offline. Вот печальное объявление одесского спаниеля: «Я потерялся! Меня видели в г. Одесса, Королева 94 (25 — 26 марта). Хвост купирован, мальчик. Хозяин, забери меня, я очень страдаю!»¹⁸ Грустное объявление приблизительно того же содержания тайский котенок Фигус размещает на страницах ЖЖ¹⁹. Два кота приносят свою благодарность святому Франциску в следующем ретабло (перевод с испанского): «Два кота благодарят Святого Франциска. Они были обычными бездомными котами, плохо питались, мокли под дождем, и вообще к ним плохо относились. Но однажды их подобрал замечательный человек, и они стали жить у него дома. Теперь у них есть удобные подушечки, на которых приятно спать, едят они по-королевски, их всячески балуют и очень любят»²⁰. На сайте города Пушкина в разделе «Четвероногие пушкинцы» опубликовано письмо собаки по кличке Bravo, содержащее ее краткую автобиографию²¹.

Нередки случаи появления аккаунтов животных в социальных сетях. В группе «Опросы и голосования на любые темы» социальной сети ВКонтакте был создан опрос: «Создавали ли вы страницы в соцсетях для своих домашних животных?» В опросе приняли участие 166 человек, из них 8 человек ответили положительно («Да, мой питомец — активный пользователь!») и 11 человек дали ответ «Создал когда-то, но не поддерживаю»²².

Среди животных, имеющих свои странички в социальных сетях, есть очень активные и популярные блогеры. ЖЖ-юзер aspida в своем блоге по тэгу «праката» публикует посты от имени кота по кличке Турецкий²³. Широко известен сетевой дневник кота Плинтуса (записи в котором прекращены в связи с переездом Плинтуса на жительство в деревню)²⁴. Аккаунт в Твиттере ведет полумифический персонаж Кот С Потолка (Ceiling Cat), изысканный в нем со своеобразной орфографией (lolspik)²⁵. В сети Tumblr пользователь под псевдонимом Октябрь Джонс регулярно публикует SMS-переписку с своим бульдогом²⁶. Двое из упомянутых выше котов — сотрудников Эрмитажа, кошка Катя и кот Савелий с июня 2013 года завели свои сетевые дневники²⁷. Проект FatCatArt на одноименном сайте содержит блог кота Заратустры²⁸.

Как многие популярные блогеры, животные — пользователи социальных сетей — от регулярных сетевых публикаций могут перейти и к книжным публикациям, просто делая для книги выборку из своих сетевых постов. Таким образом, например, изданы книга «Праката» Сергея Малеванного²⁹ и два выпуска SMS-переписки бульдога Купера со своим хозяином: «Texts From Dog»³⁰ и «Texts from Dog: The Delusion»³¹. Кот С Потолка издает свой вариант Священного Писания³², которое в его изложении выглядит чем-то вроде фундаментальной автобиографии. Зыбкая граница между блогерством и собственно литературным творчеством в данных случаях оказывается и вовсе прозрачной.

Следует отметить, что пограничное положение текстов, создаваемых животными-литераторами — как нашими современниками, так и их литературными предшественниками — одна из черт их литературного своеобразия. Все исследуемые авторы так или иначе избегают чистой беллетристики и из всего многообразия литературных жанров избирают лишь некоторые строго документальные: 1) автобиографии и мемуары (примерами могут служить как классические повествования кота Мурра и мерина Холстомера, так и вышеупомянутое письмо бигля Bravo); 2) дневники (от «Дневника фокса Микки» Саши Черного до вышеперечисленных сетевых дневников); 3) письма (от переписки собачек Меджи и Фидель в повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» до переписки энтолога с изучаемыми им насекомыми в книге Ольги Кувыкиной «Письма насекомым»). Эта приверженность документалистике придает тексту повышенную достоверность, подчеркивает искренность и фактографическую точность повествования.

Следующая особенность, непосредственно вытекающая из предыдущей, состоит в том, что повествование в исследуемых текстах ведется исключительно от первого лица; таким образом авторы вступают в самый прямой диалог с читателем, что повышает степень эмоционального отклика на описываемые события и переживания.

Выбор повествования от первого лица, видимо, далеко не случаен еще и потому, что подавляющее большинство животных-литераторов чрезвычайно эгоцентричны. Самовосхваления, хвастовство, различные проявления эгоизма и излишней самонадеянности чрезвычайно часто встречаются в их текстах. Знаменитое предисловие автора к «Житейским воззрениям кота Мурра» (не предназначавшееся для печати, но тем не менее с гордостью написанное и по недосмотру напечатанное) гласит: «С уверенностью и спокойствием, свойственными подлинному гению, передаю я миру свою биографию, чтобы все увидели, какими путями коты достигают величия, чтобы все узнали, каковы мои совершенства, полюбили, оценили меня, восхищались мною и даже благоговели передо мной»³³. Ему вторит кот Заратустра: «Нас зовут Заратустра. Мы — кот. Мы — самый лучший в мире кот, как утверждает наш ассистент, которого профаны почему-то называют нашей хозяйкой. Волею высшего жребия мы лишены низменных инстинктов, и все наше послеобеденное время (а покушать мы милостиво любим) мы склонны предаваться размышлениям о Высоком. А еще мы очень, очень, очень любим Искусство. Наша страсть — позировать великим творцам, лишь великие по достоинству способны оценить нашу могучую статью и возвышенную душу»³⁴. Кот С Потолка считает себя Высшим Существом и приписывает себе всевидение (с потолка). Подобное самодовольство, впрочем, свойственно не только котам.

Бабочка-птицекрыл описывает себя энтомологу: «Я так молод и хорош собой! Да что там скромничать — я самый завидный чешуекрылый жених в наших краях!»³⁵ «Я знаю решительно все, поэтому я здесь вроде оракула и полновластно законодательствую в области наук и искусств», — признается в своем письме Мило, ученая обезьяна³⁶. «Живу я в Царском Селе, где, видимо, только цари и живут. Самое подходящее для меня местечко!» — хвастается породистый бигль Bravo. (И даже в официальном отчете служебная собака Персик не забывает отметить, что она молодец и «хороший мальчик».)

Самовосхваления, напыщенность и полное отсутствие даже показной скромности отличают стиль большинства животных-литераторов. Менее значительное, но все же также большинство составляют те авторы-животные, которые допускают в своем стиле отклонения от орфографических, грамматических, словарных и других норм человеческого языка. Эрмитажные коты в своем дневнике переиначивают сложные незнакомые слова так, чтобы хоть часть слова стала для них этимологически и семантически прозрачной: кошка Катя считает, что «котолог» — это древний язык музейных котов³⁷, а кот Савелий употребляет слово «за-мурчательный» и считает, что «выходной» — это день, когда надо выходить во двор³⁸. Кот Заратустра последовательно величает себя «мы» и употребляет слова «Ыскусство» и «Классыка». Дневниковые записи кота Турецкого представляют собой эмоциональные монологи с утрированными чертами путаной устной речи и своеобразной орфографией и пунктуацией (например, монолог «Птичка»: «Тятяштоэто?! Што это? Вот сидит на занавеске? Смотри! Сидит. Ойой. Я хочу это. Очень. Оно шевелит! Это птичка! Это я очень хочу. Мне можно? Мне дай это. Я теперь буду смотреть. Посижу тут посмотрю. Это ведь оо! Ой интересно! Ой я тут. Я мне я») ³⁹. Lolspik Кота С Потолка настолько логичен и пародичен, что заслуживает отдельного лингвистического разбора. Бульдог Купер насколько возможно придерживается лапидарного рубленого SMS-стиля (зато любит игру слов, например, называя себя Bark Knight, то есть Темным Грррыцарем), но его приятель пекинес Бенедикт, лишь недавно открывший для себя все прелести SMS-переписки с человеком, допускает разнообразнейшие орфографические и грамматические ошибки⁴⁰. Полицейская собака Персик в своем отчете с трудом справляется с формами английских глаголов. Мерин Холстомер признается, что лишь гигантскими и многолетними умственными усилиями смог объяснить для себя человеческие понятия собственности и значения слов «мой», «моя», «моё».

Все вышперечисленные особенности текстов, созданных животными-литераторами: подчеркнутая документальностью искренность, обращение от первого лица (если сравнить, например, объявления «Потерялся пудель» и «Я потерялся!», то второе оказывается намного более трогательным и лучше отвечает цели привлечения внимания к печальной судьбе брошенной собаки), часто откровенное и оттого забавное самолюбование, необычный язык и стиль служат тому, чтобы пробуждать в читателе яркий эмоциональный отклик — сочувствие тем, кого нужно пожалеть (например, потерявшихся и в отчаянии ищущих дорогу домой кота Мурра и фокса Микки), сострадание и уважение к тем, кто этого достоин (как, например, герой повести Л. Н. Толстого «Холстомер»), живой интерес и любопытство к тем, кто ранее не привлекал внимания, как, собственно, и ко всем братьям нашим меньшим. Сознательная или инстинктивная при-

верженностью животных-литераторов к вышеописанным формам повествования способствовала и способствует успеху их произведений среди широкой публики, а следовательно, подтверждает правильность выбираемой ими литературной стратегии.

¹ Полный текст Кембриджской декларации опубликован по следующей ссылке: <http://fcmconference.org/img/CambridgeDeclarationOnConsciousness.pdf>

² Запись лекции З. А. Зориной опубликована на научно-популяризаторском портале «Элементы»: <http://elementy.ru/lib/432013>

³ Сообщение об австралийской мышине спортшколе публикует российский National Geographic: <http://www.nat-geo.ru/article/4184-v-avstralii-poyavilis-myishi-skeytbordisty/>

⁴ Отчет о выставке на сайте Иркутского краеведческого музея от 27 августа 2006 г.: <http://www.museum.irkutsk.ru/news.htm?nid=42>

⁵ Подробный рассказ о планшетах в руках обезьян публикует портал «Новости зоопарков»: <http://zoovestnik.ru/2012/05/11231/>

⁶ Обзор предназначенных для кошек электронных устройств и программ опубликован на IT-ресурсе «Хабрахабр»: <http://habrahabr.ru/company/mailru/blog/195642/>

⁷ Новость о котях-фотографах и примеры их фото опубликовала «Комсомольская правда»: <http://www.kp.ru/online/news/168322>

⁸ Фрагмент фильма опубликован на сайте киноальманаха: <http://metkere.com/2010/02/chimps.html>

⁹ Адрес проекта в Твиттере: https://twitter.com/hungry_birds

¹⁰ Сообщение об этом появилось в новостях в конце 2012 года: <http://www.iphone-mods.ru/lisa-ukrala-u-norvezhskogo-podrostka-iphone-i-otpravilasms.html>

¹¹ О коте-библиотекаре: <http://www.nat-geo.ru/article/4172-biblioteka-prinyalana-rabotu-kota/>

¹² Статья в Википедии о кошке Таме: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BC%D0%B0_%D0%BA%D0%BE%D1%88%D0%BA%D0%B0

¹³ Статья в Википедии о коте Стаббсе: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%B1%D0%B1%D1%81_%D0%BA%D0%BE%D1%82

¹⁴ Статья в Википедии о коте Фредди: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B4%D0%B8_%D0%BA%D0%BE%D1%82

¹⁵ Статья о происшествии на портале Daily Mail: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2279789/1-chase-1-bite--crime-report-dog--Police-investigate-completing-witness-statement-written-force-dog.html>

¹⁶ Цит. по: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%BC%D1%84%D1%80%D0%B8_%D0%BA%D0%BE%D1%82

¹⁷ Статья Гейма и хомяка (публикация подписана именами А. К. Geim, Н. А. М. S. ter Tisha): <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0921452600007535>

¹⁸ Информация об объявлении получена со страницы ВКонтакте: http://vk.com/tsminibears?w=wall7230607_144

¹⁹ Пост о котенке Фикусе: <http://alandinna.livejournal.com/523364.html>

²⁰ Пост из ЖЖ-сообщества retablos: <http://retablos.livejournal.com/246058.html>

- ²¹ Автобиография бигля Bravo: <http://pushkin.ru/zveri-look/bravo.html>
- ²² Ссылка на опрос: http://vk.com/wall-1533854_43477
- ²³ Сетевой дневник кота Турецкого: <http://aspida.livejournal.com/tag/%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B0>
- ²⁴ Сетевой дневник кота Плинтуса: <http://skotina.livejournal.com>
- ²⁵ Сетевой дневник Кота-С-Потолка: https://twitter.com/Ceiling_Cat
- ²⁶ Переписка бульдога с хозяином: <http://textfromdog.tumblr.com/>
- ²⁷ Сетевые дневники эрмитажных котов на портале Hermitage Line: <http://hermitageline.ru/ru/osnovnoy-slovar/dnevnik-ermitazhnyh-kotov>
- ²⁸ Адрес проекта: <http://fatcatart.ru/>
- ²⁹ Малеванный С. Праката. Миня зовут Турецкий // *Хорошее настроение: [сборник]*, Москва, АСТ: Астрель, 2011, электронное издание.
- ³⁰ Texts from Dog by October Jones / Boston, GB: Mariner Books, 2012. — 112 p.
- ³¹ Texts from Dog: The Delusion by October Jones / London, GB: Headline Book Publishing, 2013. — 128 p.
- ³² Проект перевода Библии на lolspik начат в 2007 году и к 2013 году практически завершен: <http://lolcatbible.com/>
- ³³ Цит. по: Гофман Э.-Т.-А. Собрание сочинений в бт. М.: Худож. лит., 1997. Т. 5. С. 13.
- ³⁴ Пост на странице проекта FatCatArt: <http://fatcatart.ru/2011/02/koty-i-ykusstvo/>
- ³⁵ Цит. по: Кувыкина О. Письма насекомых. М.: ИД Мещерякова, 2009. С. 33.
- ³⁶ Цит. по: Гофман Э.-Т.-А. Собрание сочинений в бт. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. С. 309.
- ³⁷ Пост от 26 июня 2013: <http://hermitageline.ru/ru/content/dnevnik-ermitazhnyh-kotov-koshka-katya>
- ³⁸ Пост от 23 сентября 2013: <http://hermitageline.ru/ru/content/dnevnik-ermitazhnyh-kotov-saveliy-1>
- ³⁹ Пост от 22 апреля 2005: <http://aspida.livejournal.com/443247.html>
- ⁴⁰ Например, пост от 27 августа 2013: <http://textfromdog.tumblr.com/image/59477095711>

«Зверье» югославских войн

Мифы войны – явление такого порядка, которое необходимо рассматривать как не только в перспективе – как живое, социальное, цивилизационное и т.д. явление, но и в ретроспективе – как циклично возобновляющийся эстетический феномен. Исследования последних лет показали, что одних только устоявшихся в методологии категорий, каковыми являются картина мира и набор норм – недостаточно. Нужно искать еще и дополнительные параметры, которые задействованы в формировании такой важной области социальной жизни как война. И в данном случае – это те условные символические изображения, которые применяются в войне и имеют широкое хождение. Такие «образы войны» фиксируются в визуальных образах и приобретают особое трансцендентное символическое значение в качестве знаков государственности, т.е. инсигний. История, значимость инсигний и порядок наделения и присвоения рассматривались в культурологии и в социальном, и в ментальном контекстах.¹ В данном случае можно оспаривать военным шевронам, о которых в данной статье будет идти речь, право включения в понятие инсигнии, но несомненно что и они – активные участники войны, активные ее символы и поэтому, как любые активные символы являют собой «..особую коммуникационную модель, где индивидуальные сознания совмещаются с единым смысловым пространством культуры».²

Для изучения символов военных реалий необходимо именно такое понимание символа, а ныне активно используемое в филологии понятие концепт вряд ли подойдет: рассматриваемый как модификация символа концепт на первый план выдвигает коллективную составляющую знака, тогда как, а маргинальные (местные, локальные) оттенки остаются на «периферии» и ускользают от изучения. В исследовании зооморфных символов югославских войн нам понадобится понимание символа не только как некой универсальной категории, но и как знака, чье понимание возможно только лишь посредством раскрытия через сопоставление со смежными (местного, локального происхождения) категориями образа. Т.е. мы военные знаки зооморфной символики будем рассматривать и как образ, взятый в аспекте своей знаковости; и как знак, интегрированный в определенную коммуникативную систему; и как особый знак, наполненный местными, территориально ограниченными смыслами.

Коммуникативная система современной войны представляет собой уникальный момент, когда нарушаются все коммуникативные табу, причем привычнее смыслы поглощаются теми, которые в мирное время неактивны: используемый в войне знак, знак войны «мыслится воздвигнутым в гуще боя, на глазах у друзей и врагов, для воодушевления первых и

для "ожесточения" вторых.³

Появление знака войны прежде всего является простейшим маркером в опознавательной системе свой – чужой⁴, которая имеет универсальный характер и является неотъемлемой составляющей онтологических представлений о бинарной структуре мира. Когда же речь идет о социальной структуре, то наличие особой символики, расцениваемой как "своя", уже говорит о создании собственного коммуникативного поля внутри некоторого социального образования. Такая коммуникация четко определяет границы между «своей» и «чужой» символики, читая легко представляемый знак как сообщение.

Во время югославских войн в качестве военного обозначения активно использовались изображения животных. Это не специфика именно этих войн.

Животные традиционно имеют большое значение в символике: животное-тотем позволяет связать человеческое сообщество с определенной территорией, и следовательно, позволяет найти точку соприкосновения культурного и социального с природным, что, в свою очередь дает возможность объединить некое социальное явление общей системой норм поведения (правил и ограничений). Кроме того животное, в отличие от человека, классифицируется при помощи постоянных качеств, что позволяет их использовать в качестве символов. Не следует также упускать из вида то, что лично-индивидуальные формы тотемизма когда речь идет о войне заменены коллективными, а коллективные, в свою очередь трансформируются в лично-индивидуальные (люди начинают верить в исключительность знака-символа, считая его своим личным покровителем).

При анализе семиотической структуры зооморфного символа, используемого в качестве обозначения необходимо отчетливо представлять, что собой представляет подобный символ, т.е. необходимо определить из чего состоит базис сообщения. Визуальное сообщение, коим является обозначение на шевроне, по правилам своей дешифровки, наполнения знаков и символов значением и смыслом, близко к иероглифическому письму: составляющие содержание образы состоят из иконических (то есть имеющих внешнее сходство со своими прообразами) знаков. И смыслообразование такого визуального образа формируется определенным способом: т.е. знак/ символ являет собой соединение серии значений, которые несет в себе иконический знак – изображение, цвет, фактура, вектор. Но прежде всего важен сам образ. Само изображение животного и сам выбор определенного вида животного.

Как мы знаем, зооморфными маркерами в вертикальной структуре мира еще с палеолита обычно выступали птицы (верх), травоядные (середина) и пресмыкающиеся, рыбы (нижняя зона мира).

Чуть в стороне от этого трехчленно структурированного зооморфного кода отстоит образ хищного животного. И хотя древнее мифологическое сознание отдавало предпочтение образу травоядного животного, образ хищника в системе звериного стиля был не менее актуален, соотносясь как с нижним, хтоническим миром, зоной смерти и поэтому доминировал в период войны.

В символах, используемых в югославских войнах интерес вызывает активное использование нескольких зооморфных символов.

А самая значительная группа представлена зоной верха: птицами. И первым сюрпризом будет почти полный отказ от геральдического орла

(символа государственности, активно употребляемого на Балканах с византийского периода).

Образ двуглавого орла доминирует в мирное время, являясь символом государства (1, 1-а, 1-б) и, следовательно, символом обороноспособности⁵, а в военное время заменяется символом милитаристских настроений, в данном случае парой хищников, которых представляют составляют сокол – как правило сербской стороны и коршун – как правило с хорватской. (2, 2-а, 3, 3-а).

Орел использовался как изображение на шевронах сербской добровольческой гвардии в начале войны (и являл собой копию изображенного на гербе двуглавого орла), но очень быстро символ был заменен на изображение другого животного-тигра (о специфике этого символа мы поговорим позже) (4, 4-а, 4-б)



1. Военная полиция Югославии

1-а. Югославская народная армия

1-б. Сербская добровольческая гвардия. Армия Республики Сербская Краина

2. 353-й югославский авиационный отряд «Соколы»

2-а. Отряд наступления. Армия Республики Сербской

241



3. 266-й батальон разведчиков Карловац. Армия Хорватии

3а. 4-я Бригадная ракетная дивизия. Армия Хорватии

4. Добровольческая гвардия Тигры. Армия Республики Сербской

4а. 1-я гвардейская бригада Загреб. Армия Хорватии

4б. 1-я бригада Сбора Народной гвардии. Армия Хорватии

Итак, главными птичьими символами войны является пара – коршун и сокол.

В сербско-хорватских столкновениях, данные «птичьи» символы составляют оппозицию (впрочем довольно условную), которая проходит по оси восточная/западная традиция: восточный военный символ – сокол

и западный военный символ – коршун (по-хорватски – lunja). «Восточность» и «западность» символа, еще раз подчеркиваю, условны, но тем не менее, в то время сокол по правилу воспринимаем как символ по правилу сербский (исключение – хорватско-сербская территория Славонии) и олицетворял собой героизм и храбрость, представляя солдата как воина-героя, богатыря-юнака, что вполне в рамках славянских представлений о соколе как воине и соколах – как дружине, боевому отряду, вспомним известное: «Тогда пущашеть (Боян) соколов на стадо лебедей»⁶: т.е. все совпадает с моделями, описанным Т. А. Бернштам⁷), а коршун – символ нападения, и также героизма, скорее присущий хорватам, чем сербам, который также имеет свою традицию: еще в античности было замечено, что коршуны часто следовали за войсковыми передвижениями, отсюда коршун стал птицей, которая непосредственно связана с богом войны, но и все остальные боги в нужный для них момент могли принимать вид коршуна: в «Илиаде» Гомера Аполлон и Афина в виде коршунов сидят на дереве, наблюдая за битвой⁸. Но символ коршуна не характерен для византийской эмблематики, и встречается у хорватов как в качестве местного символа, который связан с территорией и, следовательно, коршун начинается идентифицироваться с территорией, которая нуждается в защите и маркируется как «своя», т.е. становится символом земли, которую нужно защищать и тотемом-защитником, который обеспечивает покровительство и поэтому выбирается и качестве маркера, но и оберега.



5.
740-я бригада Защитников
отечества. Ястребарско.
Армия Хорватии

Особняком в последних югославских войнах стоит символ ястреба как молниеносного атакующего, несущего смерть. В данном случае он совпадает с тотемной птицей края, который так и называется – Ястребарско. Но ястреб редко выступает в роли милитаристского символа, а скорее, представлен как знак-защитник, оберег, поскольку изображается в позе не милитаризованной (не атакующей) (5).

Визуальные же изображения соколов и коршунов кроме того, что представляют собой знак-оберег, свидетельствуют и о том, что они активно использовались в качестве маркера в рамках оппозиции свой – чужой (причем использовались они и хорватами и сербами, с небольшой большей удельной ролью сокола у сербов, а коршуна – у хорватов), т.е. их изображения имеют нарочито выраженную агрессию, подчеркивается их нападающий атакующий характер.

Отдельно в югославских войнах стоит изображение лебедя (6). Уже само то, что этот шеврон принадлежит представителям мусульманских единиц в Боснии и Герцеговине является фактом крайне интересным, поскольку в исламе редко появляются изображения животных и людей (даже двуглавый орел на шевронах Армии освобождения Косово всего лишь повторение флага государства Албания, которое изображением двуглавого орла подчеркнула свое право на византийское наследство. (7, 7-а).

Лебедь весьма неоднозначный символ, особенно в балканской ин-



6. Специальная бригада «Черные лебеди», Армия Боснии и Герцеговины

7, 7-а. Армия освобождения Косово

терпретации, которая рассматривает его не только как водоплавающую птицу, связанную тем самым со стихией нижнего мира. В данном случае символика лебедя тесно связана со смертью⁹ и его военный (агрессивный) характер выражен в способности объединяться (в стаю) и наводить ужас на врагов воинственным кличем (клекотом)¹⁰. Члены отряда «Черные лебеди» в качестве специфики своего подразделения упоминали о «крике лебедей», говоря, о то, что их лебединый «Аллах акбар» внушает страх сильнее, чем волчий вой.¹¹ Кроме того, лебеди обитают в сакральных местах¹². Черные лебеди боснийских легенд тоже обитают в особом месте. Там, где растут боснийские лилии. В данном случае лебедь как знак войны соотносится еще и с народной интерпретацией боснийского герба, который на синем фоне украшен золотыми лилиями – это знак династии Котроманич, которая правила Боснией и которая золотые лилии получила в наследство от герцогов Анжуйских с которыми была в родстве. Но сами боснийцы считают не анжуйские лилии символом, а говорят, что на гербе расположены боснийские горные лилии, эндемические лилии – *Lilium bosniacum*, растущие только на определенной локации в Боснии. Эти лилии (золотистого цвета) предание связывает с лебедями, которые живут только там, где находятся эти лилии. Таким образом выстраивается символическая цепочка: лебеди защищают символ боснийской территории – лилии. Необходимо добавить, что самая высшая военная награда БиГ называется – Золотая Лилия – *Zlatni Liljan*, и если на шевронах были черные лебеди, то на кокардах боснийских солдат были не лебеди, а находились золотые лилии.

Кроме того, выбор данного символа совпадает территориально с местом (т.е. территорией, которая включала в себя и нынешнюю Боснию), где по мнению Немировского, лебедь был тотемным животным, поскольку там обитали племена среди которых бытовали легенды о человеке-лебедь: «...Человек-лебедь был героем фракийско-иллирийских племен, занимавших ту же территорию, где, по всей видимости, проходил этногенез славянства»¹³.

Древнейшее представление о связи жизни и смерти, смерти с рождением породило мифологему противопоставления белого и черного лебедя.



8. Специальная бригада Черные лебеди, Армия Боснии и Герцеговины

Интересно, что свой выбор лебеда именно черного цвета, командир отряда – Сенад Мехдин Ходжич, которому приписывается выбор символа, объяснял словами, которые продолжают цитату из самых известных средневековых книг о животных¹⁴, где указано, что если лебедь имеет белоснежное оперение, то мясо у него черное, а Ходжич говорил, что лебеди черные, значит суть (мясо) их светлое.

Кроме того, был распространен еще один шеврон, где почти повторяется легенда о Лебедь и Леде – причем, как мы видим, Лебедь черный, а дева – белая. (8)

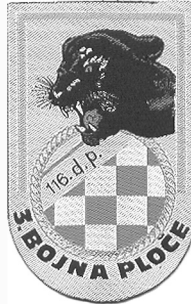
В данном случае изображение сексуальной агрессии должно подчеркнуть мощь, силу, т.е. сопряжено с сакральным значением войны как полового акта (потенции), поражение в войне(импотенция), что совпадает с пониманием войны как особого маскулинного действия, спецификой которого является ритуальная непристойность.¹⁵

Следующая группа представлена изображенными на шевронах

хищниками. Составляют ее как животные экзотические (тигры, пумы, пантеры), так и животные геральдические (львы), но самая большая группа – группа животных, имеющих балканскую специфику (волк, рысь, куница)



9. Специальная гвардия Пантеры. Армия Республики Сербской



9а. Третья военная хорватская бригада. Армия Хорватии



9б. Отряд разведчиков «Черный». Армия Республики Сербской

Экзотические тигры, пантеры и пумы активно использовались всеми воюющими сторонами, и

хоть больше всего известно о сербских тиграх командира Аркана¹⁶, но и хорватская сторона активно использовала этот символ, чье происхождение несомненно заимствованное. Причем в самом шевроне упор делался на визуализацию агрессии (клыки – а когда их было мало, то и когти, – и сама угрожающая позиция животного, приготовившегося к нападению) (9, 9-а, 9-б).

Львы же чаще всего именно геральдические и являют собой не сколько символ агрессии, сколько знак государственной власти. Об этом свидетельствует нарочитая геральдичность их визуального выражения – 10, 10-а. Поэтому они как орлы редко задействованы в качестве военного знака.

Но чем сложнее была война, тем быстрее привнесенные символы

заменялись местными. Так, если тигры были все на одно лицо, то далее шевроны уже украшают символы, которые не столь показательно агрессивны, но несут в себе более четкую информацию уровня не только «свой» – «чужой», но и откуда, из каких краев «свой» или чужой. И поэтому позже единицы добровольцев Аркана (личный состав которых по большей мере набирался из добровольцев, чьи области не были захвачены войной) воспринимались в сербской среде в Боснии как «свои, но чужие», а местные единицы (состав которых был из населения, непосредственно защищающего именно свой регион, свой дом, село, область)



10.
193-й югославский батальон «Львы»



10а.
Специальная бригада нападения «Дельта», Армия Республики Сербской

имели свои местные шевроны с «своими», знакомыми жителям региона, животными. Для сербов это были волки, а для хорватов – рысь и куница.

Хорватские рысь – 11,11-а, а тем более куница – 12,12-а – животные, которые являются хорватским национальным символом. Сербы же их в качестве своего символа не воспринимают, более того, относятся к ним с определенной сдержанностью, с дистанцией. Во время же войны данные символы становятся откровенно враждебными для одной стороны – сербов, и маркируют другую сторону – хорватов.

245



11.
138-я бригада «Горанские рыси», Армия Хорватии



11а.
Разведчики области Делница, Армия Хорватии



12.
3-я гвардейская бригада «Куницы», Осиек, Армия Хорватии



12а.
Командование объединенных бригад Осиек, Армия Хорватии

Куница – это животное, которое символически представляло Хорватию и находилось в качестве символа семьи бана Елачича сначала на его гербе, а позже, когда он объединил Хорватию в Королевство (1848 – 1867 гг.) – на гербе Королевства, а затем и на гербе Королевства Хорватии, Славонии и Далмации (1867 – 1918 гг.). Символическая значимость куницы для национального самосознания хорватов видна и в том, что хорватская национальная денежная единица называется – купа (куница).

Кроме того, куница считается тотемным животным Славонского региона, а поскольку именно он был захвачен войной, то куница стала символом страданий этой территории, которую следует освободить от захватчика. Т.е. куница как изображение на шевроне - и маркер, и оберег и символ государства (стремящейся к независимости Хорватии), но активными стали и другие смыслы, которые дополнительно усиливали этот знак: например, усилилось народное верование в то, что само изображение куницы может защитить от ранения, что дополнительно делало знак более значительным, когда речь идет о переводе из поля коллективного знака в поле персонального знака-защитника. Само «сообщение», которое нес в себе знак приобретало и серию дополнительных смыслов: например, образ куницы как символа отваги, поскольку нападают на животных большего размера, чем они сами связан с понятием справедливой мести¹⁷, и, что особенно важно, с понятием множественности как идеи единства, массы, совместной силы, которая побеждает в единстве, которая сплочена общей великой целью (крайне важные для воюющей хорватской стороны мотивы). В верованиях и легендах Славонии появляется рассказ о тысячах куниц, которые придут отомстить за смерть одной из них. Т.е. появление куницы – еще и сообщение о мести, которая настигнет всех врагов, сообщение о том, что каждый ее представитель – часть сообщества, которое будет мстить за смерть его членов. Данное восприятие куницы отличается от привычного славянского, который всех кунных объединяет символ, связанный, народных представлениях с женской эротической символикой (ласка)¹⁸.

Как мы видим, кроме множественных других функций шеврон является текстом, который несет представление о «своем» сообществе (создает автостереотипы), и выстраивает оппозицию по отношению к «чужому» сообществу (создает гетеростереотипы). Во время войны же шеврон обладает и манипулирующей функцией, которая заключается в том, что при определенных условиях они могут выступать в качестве орудия ментального воздействия на массы в идеологических и политических целях¹⁹.

Но самым фреквентным является главный зооморфный балканский символ – волк (13,13-а,13-б). Культ волка, который является и тотемным животным, и обрядовым, и мифологическим – характерен для всего Балканского региона, но именно у сербов и черногорцев образ волка доминирует вплоть до того, что проникает в христианство даже несмотря на то, что христианство к образу волка относится отрицательно, потому что в средние века образ считался символом ереси²⁰. Но в сербской христианской мифологии самый главный сербский святой – Св. Сава именуется и далее «волчьим пастырем» и изображается пасущим волков и ухаживающим за ними.²¹

Волк на Балканах – животное, которое обожествляли, с которым пытались побратимиться, перед которым трепетали, которого боялись: именно на Балканах активен и образ трансформера – человека-волка: человека с волчьей шерстью – вукодлака.²²

Что касается использования образа волка в войне, то вплоть до нынешних войн наличие волчьего амулета (шапка из волчьей шерсти²³ или носки, вязанные с ниткой из волчьей шерсти, или просто вшитый в одежду кусок шкуры и пр.) являются оберегом. Само же изображение волка настолько сильно, что в качестве родового тотема (изображение волчьей головы) он украшал знамена и штандарты²⁴. Это не только балканская



13. Специальный батальон «Волки белые», Армия Республики Сербской



13а. Батальон «Волки реки Дрины». Зворник. Армия Республики Сербской



13б. Батальон «Волки горы Вучьяк». Армия Республики Сербская Краина

специфика. В качестве бога войны волк выступал, в частности, во многих индоевропейских мифологических традициях²⁵. Соответственно и сами воины или члены племени представлялись в виде волков или именовались волками²⁶. Вообще, образ волка связан с определенным символическим рядом ассоциаций, повторяющимся в разные времена и у разных народов, в том числе и не имеющих общей праистории, о чем в научной литературе достаточно упоминалось.²⁷

Волки в югославских войнах - символ преимущественно сербский (причем его активно использовали сербы из Боснии и Краины), хотя были и хорватские паравоенные единицы, которые использовали этот же символ²⁸, но эти отряды были как правило из региона Лика, края, где силен волчий тотем – (14)

Интересна и визуализация образа волка. Чаще всего на первый план выдвигается не его агрессивность (не когти и оскал зубов), а положение волка в позиции воя. Именно волчий вой как военный клич²⁹ важен и считается более угрожающим, чем стереотипная демонстрация клыков. Также волк часто изображен в стае, что само по себе уже посыл другой воюющей стороне. (впрочем, это характерно и для других зооморфных символов, о которых мы уже упоминали – лебеди, соколы, куницы и пр.) (15, 15-а, 15-б)

Кроме того волки делятся на черных и белых, опять же все зависит от доминанции тотемного животного на этой территории, но и от выбора понимания цвета: цвета черного как элитного, редкого и значит специфического или белого, тоже как элитного, редкого, специфического.

На многих шевронах волки изображены крылатыми (16, 16-а), довольно часто изображение имеет черты дракона или некоего волкогрифо-



14. Девятая гвардейская бригада «Волки». Госпич, Армия Хорватии



15. Батальон «Волки реки Дрины». Зворник. Армия Республики Сербской

15а. Специальный батальон «Волки», Мавеица. Армия Республики Сербской

15б. Батальон «Волки реки Дрины». Армия Республики Сербской

16. 252-й батальон «Волки Устья (Долины реки)». Армия Республики Сербской

16а. 252-й батальон «Волки Устья (Долины реки)». Армия Республики Сербской

на. Крылья вообще делают любой символ полисемантическим, поскольку он тогда в состоянии подчинить себе все три стихии: воздух, огонь и землю. А символ волка, приобретая «крылатый» облик становится глубоко мифологичным, поскольку образ волка, который сочетает в себе все три стихии имеет глубокие корни в сербской традиции, достаточно вспомнить героя сербского эпоса – Змея Огненного волка, который родился от Огненного Змея, но имел с «волчьей шерстью» — примету чудесного происхождения – «крыло орла» и «змеево коло- сферу»:

Вучја шапа и орлово крило,
И змајево коло под пазуом"...
Кад заплаче чедо у бешици,
Из зуба му жива ватра сипа³⁰

А также серию эпических героев, которые так или иначе связаны с волком и драконом, со стихиями воды, огня и земли: Марко Краљевић, Змай от Ястрепца, Милош Обилич, Банович Страхиня, Банович Секула, деспот Стефан Лазаревич, Река Крилатица.³¹

Что касается нижней зоны мира, то рыбы представлены заимствованиями – в данном случае речь идет о хищниках- акулах – 17, которые также как и тигры представляют заимствования, относящиеся к периоду начала войны. С развитием военных действий символ стал более местным, стал опираться на традицию. И в данном случае все воюющие страны активно использовали одинаковые символы: змеи, скорпионы, пауки



17. Морской десант «Акулы». Корчула. Армия Хорватии

Иконология змеи весьма сложна: во многих архаичных культурах рассматривается как символ подземного мира и царства мертвых, но в качестве военного символа змея выступала не носителем агрессии, а прежде всего воспринималась как защитник дома, поскольку именно на Балканах змеи являются хранительницами очага (даже специально подкармливают молоком змей, живущих вблизи дома). Такие змеи называются чуваркучи (хранители дома). Кро-



18.
Батальон
«Кобры». Си-
сак. Армия
Хорватии



18а.
Югославский ба-
тальон специаль-
ного назначения
«Кобры».



18б.
Специальный бата-
льон «Кобры», Осма-
ци. Армия Республи-
ки Сербской



18ц.
80-я хорватская
бригада «Змеи»,
Ливно. Босния и
Герцеговина

ме того, что немаловажно, змеям приписывалась особая живучесть.

На шевронах змеи, хоть и защитницы, но изображаются в позе угрожающей, с жалом, с ядовитыми зубами. Причем выбирается или кобра или гадюка – самые опасные и агрессивные из традиционного понятия змей (18, 18-а, 18-б, 18-ц). Но в любом случае – змея та, которая зубами и жалом сообщает информацию – она защищает свою территорию.

249

К этому символу на Балканах примыкает и образ дракона – Лютого Змея (Љутог змаја)³². (19,19-а).

Он также как и образ крылатого волка соединяет в себе все стихии: воздух, огонь и землю. Балканский змей или дракон с крыльями, несколько отличается от традиционного европейского дракона: у него орлиные ноги и иногда – волчья шерсть³³, а балканская символика Дракона амбивалентна, но он образ скорее положительный, нежели отрицательный: он и сила, мощь, знак сопротивления (орден Дракона основан на Балканах как орден борьбы против турок– Draconistratum и его представителями были как Милош Обилич, так и отец Влада Цепеша, который получил прозвище Дракула и передал его сыну). Дракон – знак войны, но освободительной, поэтому как символ мощи и праведной битвы он изображался и на шевронах. А в балканских преданиях герои назывались еще и змајоносци – те, кто был носят драконий знак, т.е. являются борца-



19.
201-й артиллерий-
ский батальон.
Армия Хорватии



19а.
111-я бригада «Дра-
коны» Риека. Армия
Хорватии



20.
111-я бригада «Пауки».
Саперный отряд, Ри-
ека. Армия Хорватии

20а
«Специальный
батальон «Чер-
ная вдова»».
Армия Хорватии

ми за свободу и справедливость. Что касается пауков – 20, 20-а, то этот образ активно использовался хорватской стороной (сербы его почти не использовали) связывают его с основателем единицы. Андрия Матияш по прозвищу Паук командир и создатель этой паравоенной единицы объяснял свой выбор тем, что паук мал, но плетет паутину, в которой как в силки попадают его враги. В данном случае военный характер паука проистекает из трех значений:

- 1) созидающей мощи паука, что представлено в плетении им паутины;
 - 2) самой паутины, которая представляет силки и
 - 3) его агрессивности
- Причем агрессивность паука выражена в его умении плести паутину (стратегическом таланте, умении выжидать), а не в его ядовитости.

250



21.
Специальный
батальон «Скор-
пионы». Армия
Республики
Сербской

21а.
712-й югос-
лавский ба-
тальон «Скор-
пионы»

21б.
57-й хорват-
ский батальон
«Скорпионы».
Армия Хорва-
тии

22.
169-я брига-
да «Жало» .
Армия Респу-
блики Серб-
ской

22а.
897-я югослав-
ская бригада
«Шмели»

В отличие от паука скорпионы – 21, 21-а, 21-б и осы (шмели) – 22, 22-а – символ как нападающий (недаром в изображениях особенно подчеркивается наличие жала), так и обороняющий, это яд и отравы, с которыми сопряжено и библейское понятие, включающее в себя элемент называемый справедливое наказание: сравните с библейским «... отец мой наказывал вас бичами, а я буду наказывать вас скорпионами»³⁴. Как и все вредоносные насекомые они связываются с корнями мирового дерева, с нижним миром, а нередко и с повелителями низа: злыми божествами, духами, демонами и т. п., хотя у этих символов есть своя специфика, на Балканах она особенно жизненна – скорпионам и особенно осам приписывается высокий подвиг жертвенности: они защищают своей дом ценой своей гибели. Следовательно – один из посылов шеврона – гибели не бо-

имся и стоим до последнего.

Наличие своей символики в данном случае в военное время создает возможность образования общности, поскольку обеспечивает средство коммуникации. Военный шеврон — оболочка, в которую упаковывается «своя» информация; в таком виде она отличима от чужой, но, кроме того, военный шеврон еще и информация, предназначенная для «чужих» и в этом качестве она даже важнее, чем маркер по которой определяют «своих».

Наличие особой символики с механизмами, которые отличны от привычных в мирное время дает возможность рассматривать военные формирования как особые субкультурные сообщества, которые имеют все признаки субкультурного сообщества: традицию, которая, что важно, базируется на устных механизмах передачи, общий сленг и символику, общие нормы и ценности, а также модели поведения и формы взаимоотношений. Присутствует и особое самосознание, которое выражается, в частности, в самоназваниях. Причем военное сообщество обладает способностью активировать древние мифологические символы, а также перенимать чужую символику и, перекодировав, включать ее в свой фонд. Т.е. можно говорить о наличии коммуникативных структур, ответственные за сохранение традиций, причем структуры эти обладают способностью к самовоспроизводству. Таким образом, в исследовании феномена военного сообщества огромную роль играет исследование символа, поскольку тогда возможен процесс считывания культурных кодов, что в результате дает возможность описать его функционирование и механизм воздействия на саму структуру, которая предстает перед нами как целостная и самоорганизующаяся система.

¹ Бак Я. Магическая и династическая легитимация // Другие средние века. К 75-летию А.Я. Гуревича. М., СПб., 2000

² Аверинцев С. С. Символ // София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. — К.: Дух і Літера, 2001, с. 155—161

³ Роже Кайуа. Война и сакральное. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003, с. 276-291.

⁴ См исследования: Баранов 2003; Бахтин 1986; Бойко 2006; Водак 2006; Дейк Т. Ван 1989; Иссерс 1999; Кашкин 2004; Красных 2003; Маслова 2001; Гришаева 2003; Пеньковский 2004; Шейгал 2000; Вальденфельс 1995; Гумилев 2002; Каган 2001; Паин 2003; и др.

⁵ Данте называет орла птицей Бога защищающего, а не нападающего. См. Голенищев-Кутузов И. Данте. М. Молодая гвардия, 1967

⁶ Слово о полку Игореве / Вступит. статья и подготовка древнерус. текста Д. Лихачева; Сост. и коммент. Л. Дмитриева. — М.: Худож. лит., 1985

⁷ Бернштам Т. А. Орнитоморфная символика у восточных славян // Советская этнография. 1982. № 1.

⁸ «Илиада» в переводе П. Шуйского, Свердловск: Уральский государственный университет им. А.М.Горького, 1948

⁹ Сходство с античностью, где лебедь имел двойную символику, поскольку как птица Аполлона был связан символически как со светом и искусством,

так и со смертью: образ агрессивного, клюющего лебедя аналогичен древнему пониманию стрелы Аполлона как солнечного луча и удара. См. Л.Л. Селиванова, Аполлоны лебеди, Человек и общество в античном мире. – М.: Наука, 1998

¹⁰ Что опять же соотносится с античностью, поскольку понятие лебединая песнь включало в себя и понятие воинского клича: песнь лебедя прямо называется *куквитис* (в смысле военного клича); а Макробий объяснял прозвище Аполлона *Ἐλελεύς* (бог воинского клича – *ελελευ*). Подобная специфика лебедя вполне согласуется с функцией Аполлона-воителя. Там же.

¹¹ Как мы видим, наблюдается противопоставление символа волка, о котором речь будет идти ниже, и лебедя.

¹² В античной мифологии только лебеди живут там, где остальные живые существа не допускаются: в местах входа – Авернское озеро, река Эридан, Стимфалийские болота и пр..

¹³ Немировский А.И. Каталог этрусских кораблей в "Энеиде" // ВДИ. 1978. № 1. С. 144, 146..

¹⁴ См. бестиарий Филиппа Тауна, бестиарий Петра Пикардийца; бестиарий Вильяма Нормандского; *De Animalibus* ("О животных"), приписываемый Альберту Великому; "Книга бестий" Раймунда Луллия; "Бестиарий любви" Фурниваля.

¹⁵ Киньяр П. Секс и страх: Эссе: Пер. с фр. – М.: Текст, 200, с. 36-50

¹⁶ Желько Ражнятович, по прозвищу Аркан, командир Сербской добровольческой гвардии добровольного паравоенного формирования, существовавшего во время последних югославских войн.

¹⁷ Наблюдается сближение с античным верованием: древние греки считали, что богиня возмездия Немезида принимала образ куницы, когда добивалась справедливости

¹⁸ См. Peter Greif, Краткая энциклопедия символов; http://wiki.simbolarium.ru/index.php/Краткая_энциклопедия_символов

¹⁹ См. исследования Cala, Seidenspinner и др.

²⁰ В доминиканской живописи XIV века изображаются собаки -*Domini canes* (лат. – псы Господни), нападающие на волков

²¹ V. Čajkanović: *Studije iz srpske religije i folkloru, Sabrana dela, SKZ, Bg, 1994*

²² V. Čajkanović: *O vrhovnom bogu u staroj srpskoj religiji, Sabrana dela, SKZ, Bg, 1994*

²³ Кстати, ее носят многие эпические герои-богатыри, напр. Марко Кралевич.

²⁴ V. Čajkanović: *Studije iz srpske religije i folkloru, Sabrana dela, SKZ, Bg, 1994*

²⁵ Напр., см. роль волка в культе Марса в Риме, или волки, сопровождавшие германского бога войны Одина

²⁶ В хеттской, иранской, греческой, германской и других индоевропейских традициях) и часто наряжались в волчьи шкуры (древние германцы, в частности готы.

²⁷ Галина Бедненко, Греческая мифодрама: Деяния богов, М, 2008

²⁸ 9-я Гвардейская Бригада

²⁹ Сравните с похожим мотивом, связанным с выбором символа лебедя.

³⁰ Сабрана дела Вука Караџића, Српске народне пјесме, Просвета, Београд, 1988

³¹ Pešikan-Ljuštanović Ljiljana, Zmajevita obeležja epskih junaka – od prirode bića do metafore, Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, 2000, vol. 48, br. 1, str. 49-67

³² Кстати, латинское слово draco означает как дракона, так и змею, и потому оба они часто взаимозаменяемы

³³ См. выше о символе крылатого волка.

³⁴ Третья книга Царств 12: 14

Кто сказал «Мяу»:
кошки в картах Таро

*Памяти Мадам Мурчальник –
моей зеленоглазой и полосатой подруги*

254

Кошка – ночная тварь, чей зрачок меняет форму по образцу фаз Луны; зверь, охотящийся или устраивающий иные свои делишки, пока хозяева спят; непредсказуемый в поведении – то спящий часами или глядящий в одну точку, погруженный в размышления, то до изнеможения гонящийся за своим хвостом или бумажным бантиком... Неудивительно, что кошка в сознании и культуре всегда связывалась со всем таинственным и мистическим, с темной и непонятной стороной жизни и человеческой души. Удивительно другое – среди символических изображений в картах Таро кошка появляется и занимает заметное место позже всех других звериных образов. Вероятно, это связано с тем, что кошка – зверь уж очень «языческий»: священная спутница богинь Фрейи и Бастет, животное, связываемое с культами Луны, веселья, плодovitости. А что бы ни рассказывали иные историки-окультисты о египетском, индийском, цыганском происхождении карт Таро, система Таро, какой мы ее знаем, возникает в католическом мире итальянского Возрождения, когда кошка, особенно черная, однозначно воспринималась как тварь дьявольская: то ли просто любимица ведьмы, то ли мелкий бесенок – ее помощник¹. И на ранних, по большей части итальянских и вообще южно-европейских версиях Таро кошек мы не найдем. Есть кони и орлы – гордые геральдические символы; Дьявол с рогами, копытами и хвостом, ангелы и амуры с лебедиными крыльями. А кошки нет. Семейство кошачьих представлено исключительно величественными львами.

Впервые некое походящее на кошку создание появляется на нулевом Аркане Марсельского Таро, в XVIII-м веке. Нулевая карта в эти времена – это еще не ироничный трикстер-шут, не прелестный в своей непосредственности ребенок и не романтический искатель свободы. Это безумец, Дурак, и его подталкивают к гибели в пропасти невежество и плотские страсти, свойственные низменной природе человека. Вот как раз эту животную часть человеческой натуры изображает на одной из версий Марсельского Таро некая полосатая тварь, хватающая Дурака за самые уязвимые места (рис. 1). На кошку похож и остроухий усатый зверь, спутник Дурака в иллюстрациях к фундаментальному труду Кура де Жеблена² «Первобытный мир» (1781). Но в дальнейших версиях Марсельского Таро, популярных и по сей день, это непонятное животное чаще напоминает

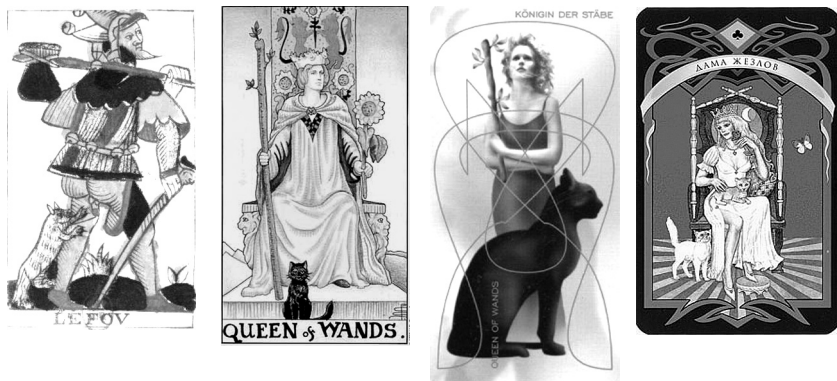


Рис. 1-4.

собаку. А соотечественник и младший современник Кура де Жеблена, Поль Кристиан, даже не включил в свое «Египетское Таро» богиню-кошку Бастет, ее и поньше нет в колодах «египетского» дизайна.

И до начала XX века в Таро жили львы, орлы, сфинксы; из более привычных животных – собаки и лошади. А кошка, как в известной сказке Киплинга, пришла последней, обхитрила людей и осталась навсегда на своих собственных условиях. И в точности по сказке, привела ее женщина. В самой популярной из классических колод – Таро Райдера-Уэйта, 1909 год – рисовавшая карты художница Памела Смит усадила черную кошку у ног Королевы Жезлов (рис. 2). Согласно традиционному толкованию карты, эта Дама отличается шармом непонятной природы, магической притягательностью, умением незаметно и без особых усилий добиваться своих целей, за что, справедливо или нет, считается ведьмой. Ну и какая же ведьма без черной кошки-фамилиара? А поскольку подавляющее количество современных версий Таро следуют именно уэйтовскому канону, то тема «женщина и кошка» ныне представлена во множестве вариантов (рис. 3, Adrian Tarot; рис. 4, Chakra Sin Tarot). Очень забавно сюжет показан в Таро Коннолли – Королева Жезлов и ее черная кошка заняты своими тайными делами; королевство, хозяйство и разноцветные котятки оставлены на попечение Короля (рис. 5 и 6).

С «королевской карты» кошки разбрелись по самым разным Арканам. Популярное среди неоязычниц-викканок «Таро черной и белой магии» (Pagan Tarot) Джинны Пейс посвящено проблеме совмещения магического и социального пластов в жизни современной ведьмы. Героиня этой колоды совершает мистическое странствие в неведомое на Аркане Шута и проводником ей служит кошка, чей белый окрас говорит о чистоте помыслов и начальном неведении (рис. 7). В повседневной жизни до суги ведьмы делают тоже кошки (рис. 8). Черная кошка терпеливо и сонно переживает дождь вместе с хозяйкой в Таро «Колесо Года» (рис. 9). Теме «люди и кошки» посвящена специальная колода «Таро кошачьего народа» (Tarot of Cats People), и правит в этой колоде вот такая Императрица (рис. 10).

При всей загадочности и самодостаточности («гуляет сама по себе») кошка ценима людьми за умение создавать ощущение ласкового покоя и

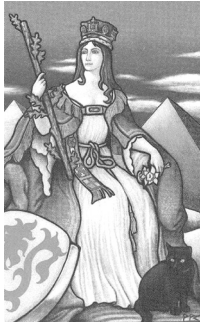


Рис. 5-8.



Рис. 9-12.

уюта – как в «Таро кошачьего глаза» (Cat's Eye Tarot, рис. 11), утешительное чувство теплого дома, где живет дружная семья (рис. 12, Таро «Колесо Года»); по такому случаю в этом Аркане даже не действует правило «как кошка с собакой».

Однако этот извечный конфликт в Таро всячески обыгрывается и обычно решается в пользу кошек: в Таро Белых кошек (Tarot of White Cats) собаке отдана роль гонимого к пропасти Дурака (рис. 13), в той же колоде на Аркане Луны собаки робко кружат у ног горделивой Лунной кошки (рис. 14); тот же Лунный Аркан в колоде Языческих котов (Pagan Cats Tarot) показывает, что пока собака растерянно воет на Луну, кошка, для которой сумерки самое привычное время, успешно охотится (рис. 15) и дорогу домой всегда найдет. А Аркан Силы в этой колоде являет нам пса-пекинеса, придавленного властной кошачьей лапой (рис. 16).

Помимо карт, показывающих союз женщины и кошки и шире – человека и кошки – существует целая серия фурри-колод Таро, где сами кошки с успехом выступают как архетипические персонажи, носят разнообразные человеческие костюмы и занимаются людскими делами. Уже существует три кото-версии Марсельского Таро, где традиционным персонажам пририсованы кошачьи головы, лапы и хвосты. Выбивается из тради-



Рис. 13-16.



Рис. 17-20.

ции в этих колодах только Аркан Смерти – в одном случае хвостатый скелет на задних лапах косит без разбора и кошачьи, и человеческие головы; во втором варианте фигуру с косой и в плаще сопровождает ищейка – кошачий скелет; самая современная версия, вышедшая в марте 2014 года и по-русски названная «МУРРсельское Таро», показывает, как Мрачный Жнец, отложив косу, усердно чешет пузо рыжему коту у себя на коленях.

А вот галерея кошек-Императриц – важных дам, традиционно толкуемых в Таро как символы торжествующей женственности, заботы, плодovitости и радостей материнства (рис. 17, Medieval Cats Tarot; рис. 18, Tarot of White Cats; рис. 19, Bogemian Baroque Cats). Правда, натуральные кошачьи повадки все равно проглядывают сквозь человеческий антураж этих карт: на Тузе Жезлов в «Белых кошках» кот с наслаждением точит когти об дубинку – символ масти (рис. 20); на Тузе Кубков в Tarot du Chat кошка, воровато оглядываясь, лакает молоко из Кубка (рис. 21). «Богемские барочные коты» населяют Злату Прагу, и на Аркане Башни кот летит на землю с высоты пражской Ратуши, тем напоминая о старинном городском обычае дефенестраций; но в отличие от неугодных политиков, кот, несомненно, останется невредим, приземлившись на четыре лапы (рис. 22).



Рис. 21-24.



Рис. 25-28.

И есть просто колоды «о кошках». Cat's Eye Tarot, созданная на базе фотографий профессиональным ветеринаром Деброй Диксон, показывает, что любой сюжет Таро можно выследить в обычной кошачьей жизни. «У кошки четыре ноги, позади длинный хвост» и этого достаточно, чтобы проигралась все 78 Арканов в их традиционных смыслах. В Таро языческих котов и в недавно (осень 2013) вышедшей российской «Катавасии, или Таро кога Василия»³ в символической среде того или иного Аркана обитают самые обычные мурки и барсики. Кошачья грация, графичность и гибкость кошачьего силуэта вдохновляет дизайнеров новейшего времени на создание чисто коллекционных малотиражных колод, состоящих, как правило, только из Старших Арканов (например, итальянское «Tarot Gatti», рис. 23).

Таро обыгрывает практически все, что в человеческом сознании связано с кошкой. Широко представлена тема «кошки-мышки», и коты на картах либо попросту охотятся на свою законную добычу, либо выступают могучими повелителями и покровителями мышей, хозяевами мышиной жизни и смерти. И басенный спор Кошки с Львом заканчивается все тем же выводом: «Льву не быть живому – сильнее Кошки зверя нет» (рис. 24, Таро Белых кошек, рис. 25; Таро Черных котов). Кошка трехцветной

масти считается «счастливой» – в «Таро Кошачьего глаза» такая кошка благополучно приземляется на четыре лапы на карте Башни; а в Таро Языческих котов маленькая трехцветная киска-Шут беззаботно ловит бабочку и мечтает о мягкой подушечке, а в финальном XXI-м Аркане Мир на ней и поживает.

Свойственное кошкам любопытство породило образ Кота-Ученого, кота-исследователя, которому доступен как материальный мир, так и тонкие пласты бытия. Мы уже встречали белую кошку – проводника ведьмы из Таро черной и белой магии. А Таро «Звериное Царство» (Animal Lords Tarot) знакомит нас сразу с двумя Учеными Котами: один из них мистик, путешественник и бесстрашный полевой исследователь (рис. 26), другой – гуманитарий, историк-исследователь, кабинетный ученый (рис. 27).

Идеальным воплощением гармонии, равновесия двух противоположных начал выступает пара белая кошка-черный кот (или наоборот). И Черным Котам, и Белым Кошкам посвящено по особой колоде издательства Lo Scarabeo. Художники Таро любят изображать двух зверей контрастного окраса шерсти в виде символа инь-ян (рис. 28). И любой черный кот – вестник неудачи, коли перейдет дорогу, пособник ведьмы, дьявольская тварь или сам воплощенный Дьявол – в глубине своей сущности белый и пушистый (рис. 29, Таро Черных котов). Как и у любой карты Таро есть два значения, и нет карты хорошей и плохой, все зависит от того, как она легла в раскладе.

Нелегкие рабочие будни тарологов-консультантов в «Пути к себе» скрашивает трехцветная кошка Пачуча. Кошки на картах, совмещая в себе природу хищного зверька, много веков живущего рядом с человеком, и таинственного мистического создания, показывают нам самые разнообразные стороны бытия. Авторитетный современный исследователь оккультных традиций Фред Геттингс посвятил кошачьей мистике особую монографию⁴. В этой книге среди прочего высказано предположение, что священный, божественный слог АУМ – это просто МЯУ, произнесенное с Небес.

¹ Гораздо менее распространена раннехристианская легенда о «кошках Мадонны» – о том, что младенец Иисус плакал и не мог заснуть, лежа в яслях в хлеву, потому что в соломе копошились и шуршали мыши. Их прогнала полосатая кошечка, тем самым послужив будущему Спасителю, ее похвалила Дева Мария, и с тех пор полоски на лбу кошек тигрового окраса сложились в букву М.

² Кур де Жеблен (Курт де Гебелин) Антуан, 1719 (1725?) – 1784 – знаменитый французский оккультист, богослов, близкий к масонам и иллюминатам, один из первых исследователей символики Таро.

³ В инструкции к этой колоде помещен практически полный на тот момент список «кошачьих» колод. Неплохой обзор кошачьего Таро с иллюстрациями имеется также здесь: <http://tarot-decks.livejournal.com/25489.html>.

⁴ Геттингс Ф. Эти мистические кошки. М.: Энигма, 2013.



Рис. 29.

Сведения об авторах (даются в авторском варианте)

Алпатова Татьяна Александровна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы Московского государственного областного университета. Сфера научных интересов – история русской литературы XVIII века. **Tatjana A. Alpatova** – Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Classical Literature in Moscow State Region University. Field of scientific interests: history of Russian literature of the XVIII century. e-mail: alpatova2005@rambler.ru

Антанасиевич Ирина – доктор филологических наук, экстраординарный профессор. Преподает русскую литературу на Филологическом факультете Белградского университета, а также на Философском факультете Приштинского университета, временно расположенного в Косовской-Митровице. Член Славистического общества Сербии и член редакции журнала «Славистика». **Irina Antanasievich** – an extraordinary professor, Doctor Sc. (Philology). Teaches Russian literature at the Faculty of Philology, University of Belgrade, as well as the Faculty of Philosophy at the University of Pristina, temporarily located in Kosovska Mitrovica. Member of the Slavonic Society of Serbia and member of the editorial board of *Slavic Studies*.

Архангельская Анна Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. **Anna V. Arkhangelskaya** – Cand.Sc. (Philology), associate Professor of Russian literature of philological faculty of Lomonosov Moscow state University.

260

Выренкова Анастасия Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент факультета филологии Национального исследовательского университета Высшая школа экономики

Anastasia S. Vyrenkova PhD, Associate Professor. Department of Philology, National Research University Higher School of Economics.

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, старший научный сотрудник кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. **Olga I. Dovgy**. Cand.Sc. (Philology), Lecturer at the Department of Russian Classical Literature of Russian State University for the Humanities. E-mail: intrada_2002@mail.ru

Закутняя Ольга Валерьевна – кандидат филологических наук, выпускница факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. Область научных интересов: «чудесное» и «фантастическое» в литературе, современная сказка, научная фантастика. Место работы – Институт космических исследований Российской академии наук. **Olga V. Zakutnyaya**, Cand.Sc. (History of journalism). Research interest: fantasy and literature, modern fairy tale, science fiction, fantasy. Current affiliation – Space Research Institute, Russian Academy of Sciences.

Зеленин Даниил Андреевич – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. **Daniil A. Zelenin**, Postgraduate student, Chair of Theoretical and Historical Poetics, RSUH. E-mail: 25hoursday@gmail.com

Зюзель Вульф – игрушечный тюлень, изготовленный фирмой «Leosco» (ок. 2006), лауреат конкурса «Майская книга» (СПб, 2011), поэт. Статья «Животные-литераторы и их литературные стратегии» является первой литературоведческой работой автора и непосредственным выражением его личной заинтересованности в теме. **Ziuzel Woolf** is a toy seal-pup, made by Leosco Corp. of all new and perfectly

washable materials. It is a Russian-speaking poet and winner of literary contest “Mayskaya kniga” (SPb, 2011).

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

Косов Иван Михайлович – РГГУ, ИВКА, кафедра истории Древнего мира, аспирант первого года обучения. **Ivan M. Kosov**, RSUH, IOCS, The Department of Ancient History, First Year Postgraduate. E-mail: koso-i@yandex.ru

Крылова Наталья Владимировна – к.ф.н., программный администратор учебного центра «Learnix». **Natalia V. Krylova**, Cand. Sc. (Philology), Learnix Center, Program Administrator.

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 teacher of Moscow State Pedagogical University, French Lexics and Phonetics Department. E-mail: lynxik@yandex.ru

Лемберг Ольга – бакалавр Таро и арканологии, преподаватель Школы профессионального Таро (Москва), консультант эзотерического центра «Путь к себе». **Aallna Lehmborg**, bachelor of Tarot and arcanology, teacher of School of professional Tarot (Moscow), counsellor of esoteric center «Inward Path». E-mail: aallnlehmborg@yandex.ru

261

Львова Алиса – астрофилолог, создатель группы «Литературный bestiарий» на сайте ВКонтакте. **Alice Lvova**, Astrophilologist. Founder of the «Literary Bestiary» Group at VKontakte site. E-mail: alice-fox@yandex.ru

Махов Александр Евгеньевич – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ, ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН и ИМЛИ. **Alexander Ye. Makhov**, Doctor Sc. (Philology). E-mail: makhov636@yandex.ru

Морева Юлия Сергеевна – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. **Yulia S. Moreva**, Postgraduate student; the Chair of Theoretical and Historical Poetics, RSUH

Нестеров Антон Викторович – филолог, литературовед, переводчик с английского и норвежского языков, главный редактор журнала «Итака». **Anton V. Nesterov**, philologist, literary critic, translator from English and Norwegian languages, chief editor of the magazine «Itaka».

Николенкова Наталья Владимировна – к.ф.н., доцент кафедры русского языка филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова. **Natalia V. Nikolenkova**, Cand. Sc. (Philology), associate Professor of Russian language of philological faculty of Lomonosov Moscow state University.

Орехов Борис Валерьевич – кандидат филологических наук, доцент факультета филологии Национального исследовательского университета Высшая школа экономики. **Boris V. Orekhov**, Cand.Sc. (Philology), Associate Professor of Faculty of Philology of Higher School of Economics. E-mail nevmenandr@gmail.com

Пашина Юлия Борисовна – аспирант кафедры общего и русского языкознания БФУ им. И. Канта. **Yulia B. Pashina**, Postgraduate student; the Chair of General and Russian Linguistics; I. Kant Baltic Federal University

Резникова Татьяна Исидоровна – кандидат филологических наук, доцент факультета филологии Национального исследовательского университета Высшая школа экономики. **Tatiana I. Resnikova**, Cand.Sc. (Philology), Associate Professor of

Faculty of Philology of Higher School of Economics.

Орлицкий Юрий Борисович – доктор филологических наук, главный редактор информационного издания РГГУ «Вестник гуманитарной науки». **Yury B. Orlitsky**, Doctor Sc. (Philology), the chief editor of the informational edition RSUH «Bulletin of the Humanities».

Попова Александра Александровна – аспирантка Балашовского института Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, специалист по информационному сопровождению Православного кризисного центра и администратор сайта Управления культуры Балашовского муниципального района. **Alexandra A. Popova**, Postgraduate student of Balashov Institute of N. Chernyshevsky Saratov State University, specialist in information support of the Orthodox crisis center and administrator of the website of the Department of culture Balashov municipal district.

Прохоров Сергей Михайлович – доцент кафедры литературы Московского государственного областного социально-гуманитарного института (Коломна). **Sergey M. Prokhorov**, Cand. Sc. (Philology), associate Professor at Moscow State Region Social-Humanitarian Institute (Kolomna)

Розина Ирина Валерьевна – кандидат филологических наук, зав. отделом Всероссийского музея А.С. Пушкина. **Irina V. Rozina**, Cand. Sc. (Philology), head of a department in the National Pushkin museum.

Рудомазина Татьяна Борисовна – кандидат филологических наук, автор статей по поэтике древнерусской литературы, автор монографии «Жанровая дифференциация летописных повествований о княжеской смерти». Доцент кафедры журналистики Тульского государственного университета. **Tatiana B. Rudomazina**, Cand.Sc. (Philology), Assistant Professor of Journalism at Tula State University, the author of the articles on the ancient times of the Russian literature, the author of «The Genre Differentiation of the Prince Death Chronicles» monograph.

Рыбина Мария Сергеевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры романо-германского языкознания и зарубежной литературы Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы (г. Уфа). E-mail: maria.rybina@gmail.com **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

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.

Соловьев Андрей Юрьевич – кандидат филологических наук, ИРЛИ РАН. Область интересов – русская литература конца XVIII – начала XIX века. **Andrey Yu. Soloviev**, Cand. Sc. (Philology), Institute of Russian literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences. Area of interests: Russian literature of the late XVIII-early XIX century.

Субботина Ольга Владимировна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Русской христианской гуманитарной академии, Санкт-Петербург. **Olga V. Subbotina**. Cand.Sc. (History of Art), Assistant Professor of Art History at the Russian Christian Humanitarian Academy in Saint-Petersburg.

Тюпа Валерий Игоревич – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой теоретической и исторической поэтики РГГУ. **Valery I. Tiupa**, Doctor Sc. (Philology). Professor, Head of Department of Theory and History of Poetics, RSUH E-mail: v.tiupa@gmail.com.

Устинов Алексей Валерьевич – аспирант Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. **Alexey V. Ustinov**, Postgraduate student of N. Nekrasov

Kostroma State University

Фалалеева Светлана Сергеевна – кандидат филологических наук; преподаватель Российского государственного профессионально-педагогического университета (Екатеринбург). **Svetlana S. Falaleeva**, Cand. Sc. (Philology), lecturer at Russian state professional pedagogical University (Ekaterinburg).

Федунина Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Круг научных интересов: типология и функции сна как художественной формы в русской литературе XIX – первой трети XX вв.; жанры криминальной литературы (детектив, полицейский роман, шпионский роман и др.). **Olga V. Fedunina**, Cand. Sc. (Philology), assistant professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for History and Philology, Russian State University for the Humanities (RSUH). Research area: typology and functions of dreams as an artistic form in the Russian literature of the 19th and the first third of the 20th century; genres of crime literature (detective story, police novel, cape-and-dagger fiction, etc.). E-mail: olguita2@yandex.ru

Чиколлини Ольга Александровна – филолог, выпускница РГГУ. **Olga A. Ciccolini**, philologist, graduate of RSUH.

Юдаш Илья Иванович – арт-директор рекламного агентства. **Ilya I. Yudash**, art-Director of advertising agency

Abstracts

263

Anna Arkhangelskaya. «People and animals in fables and facetiae: parallel, transformation and metamorphosis».

The paper is devoted to the rhymed facetiae on subjects from the Aesop's Fables. The analysis is based on the texts, in which animals are transformed into people (within the genre of fables or during the transition from fables to facetiae) in order to reconstruct the basic techniques and principles of the "human transformation" and mechanisms of these methods, depending on the structure of the subject.

Tatiana Rudomazina. «“Animals” images in the Old Russian Tale of the Prince Death».

The article deals with animal images functioning in the Old Russian Tale of the Prince Death. Based on the analysis of The Tale of the Death of Boris and the Tales of the Death of Igor and Andrey Bogolyubsky, the author comes to the conclusions that the Old Russian scribe brings the subcelestial characters to the symbolic “God – devil” universals through the animal images that serve as characterological and symbolic function.

Sergey Prokhorov. «Batu Khan stamp on the Settlements’ church».

The paper is devoted to the relief of the 14th century church of St. John the Baptist in Kolomna.

Olga Dovgy. «Rhetorical strategy of bestiarial invective in literary polemics».

The paper is devoted to bestiarial hurtful nicknames, used by V. Trediakovsky, M. Lomonosov and A. Sumarokov in the heat of literary polemics.

Irina Rozina. «Bestiary of a dream of Tatyana: from the fairy tale to the thriller»

The paper is devoted to the analysis of a single passage of the novel plot AS Pushkin's "Eugene Onegin." Tatiana's Dream is considered in connection with the Western European Art, with fantastic bestiary I. Bosch, Pieter Bruegel, J. Callot, Goya.

Andrey Solovyov. «Dog Love and other sentimental animals»

In the focus of the article is the image of dog that almost always accompanied sentimental traveler in Russian tradition of travelogues . The image was not only an attribute of human characters, but was figured as independent character the feelings to which the narrator described in the same way as to the people.

Tatiana Alpatova. «“Mincing cat” and “harmonic accuracy school” in Russian poetry: the experience of the analysis of receptions of art expressiveness».

In article examples of the poetic image of animals, including cats, are reviewed in Pushkin's creativity, and also poets – predecessors: I. Dmitriyev, G. Derzhavin, I. Krylov. "Cat" in poetry of the end of XVIII – the beginnings of the XIX century becomes reflection of the general art tendency – poets of that time opened aesthetic value ordinary, learned to see beauty and completeness of life in the most ordinary pictures. Connection of this tendency with the aesthetic principles of school of harmonious accuracy is established in this article.

Alice Lvova. «Bestiarian code of Y. Tynianov’s novel “Pushkin”».

“Strange convergences” that arise when reading the novel through the prism of bestiarian metaphor are analyzed in the paper.

Julia Pashina. “Anthropo- and zoomorphisms as a way of representation of time in of Boris Zaitsev’s works”.

264 In the article the role of anthropomorphisms and zoomorphisms in Boris Zaitsev stories is analyzed as encoding different types of time. Semantics and functions of proper names are explored.

Natalya Krylova. «Equine topos in Russian avant-garde poetry (V. Mayakovsky’s case)».

The paper deals with some cultural connotations of archetypal image of horse in life and work of Mayakovsky.

Julia Moreva. «Turning into animals motive in V. Mayakovsky’s book “Simple as moo”».

The paper deals with one of V. Mayakovsky’s constant motives – transformation into an animal.

Alexey Ustinov. «Animalism in D.Mordovtsev’s novel “Great Schism”».

The article is considering the use of animalistic imagery as art multilevel complex, where animalistic trails, zoomorphic names and professional vocabulary are used.

Valery Tjupa. «Rats and wolves in “Doctor Zhivago”».

The author studies two major bestiarian topoi in the motivic structure of Pasternak’s novel, considering its mythopoetic nature. Rats and mice are firstly associated with point of death; herewith their abundance and omnipresence is sort of result of revolutionary changes. Wolves symbolize the evil force of people’s brutalization in crisis historical period.

Yury Orliitsky. «Bestiary as such and Alexander Kondratov’s “Berstiary”».

The paper refers to Alexander Kondratov’s «Bestiary» in verse created in 1960-1990th.

Alice Scryabina. «Cat and mouse game: about cats, mice, and not only in Nikolay Kononov’s works».

The paper is devoted to communicative space of N. Kononov’s book “Magical bestiary”. The writer tries to convince the reader that his work is a fragmentary autobiography. But this is not true: "I" of the writer Nikolay Kononov in any case is not the same literary "I" of the narrator. It's just a game – a "game of cat and mouse", where the role of a naive,

trustful mouse is taken away to the reader.

Danila Davydov «Fears and hopes of children: infantile-bestiarian complex in Russian poetry of XX – beginning of XXI century»

The author reflects on the importance of zoomorphic models for the essence of the modern poetry.

Olga Kazmirchuk. «Images of speaking animals in the literary art of children».

The paper is devoted to various interpretations of the images of speaking animals in the literary art of children.

Anastasia Vyrenkova, Tatiana Reznikova, Boris Orekhov. «Typological database of verbs denoting animal sounds».

The article describes a structure of linguistic database dedicated to a number of verbs denoting animal sounds in various languages. This database is based on the methodological principles of lexical typology.

Ivan Kosov «E. Blavatskaya's spontaneous linguistics and zoomorphic codes in the Russian poetic modernist style»

The article composes elementary patterns and themes of Blavatsky's theosophical texts to clarify her mythology and its goal for Russian bestiary in poetical modern. As a result we gained several authentic points about Russian poetical images.

Natalia Nikolenkova. «Description of fish in Church Slavonic geographical Atlas of the middle of XVII century: reality or myth?»

The article analyzes a chapter from a virtually unresearched translation of the 17th-century geographic study – Blaeu's Atlas. Translation of the chapter on Iceland made by Epiphanius Slavinsky, a leading scholar of Muscovite Russia, includes data on kinds of fish unknown to Russians. Their description features various methods of organizing Church Slavonic as the academic language of the late 17th century (archaic style, Greek borrowings etc.). Perception of the story itself by the scholar – as realistic or mythological – is also of interest.

Alexander Makhov. «Strange rapprochements in the emblematic bestiary».

An emblem usually provides an analogy between some natural phenomenon (habit of an animal, for example) and some moral quality of a man. This kind of analogies sometimes discloses a certain semantic disproportion, which may be explained as a manifestation of a special rhetorical regime – that of litotes. The world of animals appears in the emblems as a «world of small», which nevertheless is able to teach the «great» – that is the man.

Daniil Zelenin. «Mythological bestiary in "Emblematum liber" of Andrea Alciati».

This article considers the mythological bestiary of the first European emblem book – Alciati's "Emblematum liber". In this article there was defined the circle of emblems on the basis of ancient mythology, from which there were selected and analyzed the ones, focusing on a concrete beast (i.e. Sphynx, Scilla, Chiron etc.). There are also shown the peculiarities of Alciati's bestial interpretation and his ingenious remodeling of mythological creatures' semantics. In this research are also included the fragments of Alciati's, Conti's and Mignault's works, never before translated into Russian.

Olga Subbotina. «Image of the Leviathan in engravings of European books of the XV century».

The ambivalence and ambiguity of images are quite common for the Christian culture. The same animals, plants and fantastic creatures could be either symbols of the good and the paradise or attributes of the devil and the hell. The iconographic tradition of the representation of the hell as Leviathan's mouth, which appeared in XI century, was

based on the texts of the Bible and the Apocrypha. On the one hand in XV century the previous iconographic models continued to be used (for example, History of Jonah or The Descent of Christ into Hell). However they were included in the new contexts where these subjects interacted with the other ones of the Old and the New Testaments, producing new meanings. On the other hand, the new models appeared in incunabula, in the most popular treatises such as *Ars moriendi*, *Biblia pauperum* etc. In engravings of this period it's more complicated to associate the hell with a certain creature because zoomorphic features often vary and combine: the Hell mouth could look like lion, demon, Leviathan or dragon. Therefore many European art historians use the neutral notion Hellmouth, without correlation of this image with a certain creature.

Anton Nesterov. «On Henry Wriothesley, Earl of Southampton's portrait painted by John de Critz: symbol vs narration».

The paper is devoted to the enigma of the portrait of Henry Wriothesley, Earl of Southampton, painted by John de Critz.

Marya Rybina. «Marcel Proust's frozen flight of a butterfly: rhetorical aspect».

The paper considers the emblematic image of a butterfly in Marcel Proust's works as well as his attitude towards the rhetorical tradition itself. The analysis of Proust's comparisons – in this very context the moths are most likely to appear – allows to single out a number of repeated motifs and to trace their existence in the French poetry of the XVII-XIX centuries. Proust's butterflies become a visual sign, marking the moment of the transposition and \ or the metamorphosis: an object appears "living" while "living" freezes.

266

Olga Kulagina. «Zoomorphic metaphors in Ge. Prévert's poetry».

This paper deals with the zoomorphic metaphors and their importance in Jacques Prévert's poems. The texts under analysis are taken from the books «Histoires et d'autres histoires», «Paroles» and the posthumous one «Soleil de nuit».

Olga Ciccolini. «Metaphors of Virginia Woolf's novel "Mrs. Dalloway"».

The paper is devoted to metaphorical complex of the novel. The combination of sea/water, flora and bestiarian metaphors creates a new level of relations among the characters.

Alexandra Popova. «Representation of animal images in works of W. S. Burroughs, V. Woolf, and T.S. Eliot».

The paper is devoted to the phenomenon of animal literature, the ways of functioning of animalistic image.

Svetlana Falaleeva. «Man – animal – monster: anthropological problematics and semantics of animalistic images in Aldous Huxley's works»

The paper deals with animalistic images of the Other, to which a human being is identified in Aldous Huxley's novels. In this connection two aspects of "otherness" are considered in Huxley's works: "natural animal" and "supernatural animal". The idea is provided that rhetoric of the "natural animal" is based on semiosis inherent in a bestiary (namely animalistic signs refer to anthropological reality) including comparison, metaphor, hyponymy. The rhetoric of the "supernatural animal" is linked with figures of monstrous apes, that represent archetypical deformity of "genetic program" of the human being. Thus, monster figures are transformed to meanings of the human world, i.e. there is an inversion of the first rhetoric model. According to discussed aspects of the Other there are described main functions of these images in the context of motives of regulation of the human being presented in A. Huxley's writings.

Olga Fedunina. «Image of cat and its functions in criminal plot ("Sliver" by A. Levin)».

The paper is devoted to the functions of the animal in the system of characters and the plot; the author analyses numerous departures from the model of genre and offers hypothesis about the possibility of counterpart of heroine victim and cat.

Olga Zakutnyaya. «“Coralina and cat”: name, role and place of the black cat in the system of e characters N. Gaiman’s story “Coraline” and H. Selick’s cartoon “Coraline”».

The paper is devoted to the role of black cat in the story and the cartoon.

Zuzel Wolf. «Animal writers and their literary strategies».

Most of animal writers make their literary works as documentary, self-satisfied narrative in clumsy and artless style. Their readers feel sympathy, compassion, tenderness and interest for authors because of this style.

Irina Antanasievich. «"Beast" of the Yugoslav wars.

The subject of this study is to analyze the symbolism in zoomorphic symbols used in the Yugoslav wars of the late twentieth century. Military Chevron Patch – sheath that packed "our" information; in this form it is indistinguishable from a stranger, but, moreover, military chevron still information to be "foreign" and as such it is even more important than the marker for determining the "ours". The presence of special symbols with the mechanisms that are different from the usual peacetime we can consider as special military units subcultural communities that have all the features of subcultural community: tradition, which, importantly, based on oral transmission mechanisms, common slang and symbols, the general rules and values and behaviors and forms of relationships. Present and a special identity that is expressed in particular in the self. Moreover, the military community has the ability to activate the ancient mythological symbols as well as symbols and adopt someone else, recoding, include it in your fund. Is can talk about communication structures responsible for the preservation of traditions, and these structures have the ability to reproduce itself. Thus, the study of the phenomenon of the military community plays a vital role character study as possible while reading process of cultural codes, resulting in an opportunity to describe its function and mechanism of action to the structure itself, which appears to us as a complete and self-organizing system .

267

Aallna Lehmborg. «Who said ”meow“: cats in the Tarot cards».

The article is a review of numerous cat's images and roles in the Tarot cards from the first appearance of a cat in the Tarot of the Rider-Waite to the modern versions, which reflects nearly all the habits, habits and peculiarities of this mysterious animal.

	Вступление		3
		РОССИЯ	
	<i>А. В. Архангельская</i>	Люди и звери в баснях и фацециях: параллели, трансформации и метаморфозы	9
	<i>Т. Б. Рудомазина</i>	Образы животных в древнерусской повести о княжеском убийстве	16
	<i>С. М. Прохоров</i>	«Батыева печать на церкви в Городищах...»	19
	<i>О. Л. Довгий</i>	Риторическая стратегия бестиарной инвективы в литературной полемике	23
	<i>А. Ю. Соловьев</i>	Собачка Love и другие сентиментальные звери	36
	<i>Т. А. Аллатова</i>	«Жеманный кот» и «Школа гармонической точности» в русской поэзии: опыт анализа приёмов художественной выразительности	43
268	<i>И. В. Розина</i>	Бестиарий сна Татьяны: от сказки к триллеру	50
	<i>Алиса Львова</i>	Бестиарный код романа Ю.Н. Тынянова «Пушкин»	56
	<i>Ю. Б. Пашина</i>	Антропо- и зооморфизмы как способ репрезентации хода времени в произведениях Б. Зайцева	66
	<i>Н. В. Крылова</i>	Лошадиный топос в русском поэтическом авангарде (случай В.В. Маяковского)	72
	<i>Ю. С. Морева</i>	Мотив превращения в животных в сборнике «Простое как мычание» В.Маяковского	82
	<i>А. В. Устинов</i>	Анимализм в романе Д.Л. Мордовцева «Великий раскол»	84
	<i>В. И. Тюпа</i>	Крысы и волки в «Докторе Живаго»	92
	<i>Ю. Б. Орлицкий</i>	«Бестиарии» и бестиарий Александра Кондратова	98
	<i>А. В. Скрябина</i>	«Игра в кошки-мышки»: о кошках, мышках и не только в произведениях Н. Кононова	109
	<i>Д. М. Давыдов</i>	Детские страхи и детские надежды: инфантильно-бестиарное в русской поэзии XX — начала XXI века	115

<i>О. Ю. Казмирчук</i>	Образы говорящих животных в литературном творчестве детей	121
<i>А. С. Выренкова, Б. В. Орехов, Т. И. Резникова</i>	Типологическая база данных глаголов, обозначающих звуки животных	125
<i>И. М. Косов</i>	Стихийная лингвистика Е.П. Блаватской и зооморфность в русском поэтическом модерне	132

ЗАПАД

<i>Н. В. Николенкова</i>	Описание рыб в церковнославянском переводе географического атласа середины XVII века: реалии или мифы?	137
<i>А. Е. Махов</i>	Странные сближения в бестиарной эмблематике: опыт риторической интерпретации	144
<i>Д. А. Зеленин</i>	Мифологический бестиарий «Emblematum liber» Андреа Альциати	154
<i>О. В. Субботина</i>	Образ Левиафана в гравюрах европейских первопечатных книг XV века	165
<i>А. В. Нестеров</i>	О портрете Генри Ризли, графа Саутгемптона работы Джона де Критса, или символ vs. Нарратив	172
<i>М. С. Рыбина</i>	Застывший полёт бабочки у М. Пруста: риторический аспект	181
<i>О. А. Кулагина</i>	Бестиарная метафорика в поэзии Ж. Превера	191
<i>О. А. Чиколини</i>	Метафорика романа Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй»	197
<i>А. А. Попова</i>	Репрезентация животных образов в творчестве У. Берроуза, В. Вулф и Т. Элиота	206
<i>С. С. Фалалеева</i>	Человек – животное – монстр: антропологическая проблематика и семантика анималистических образов в творчестве Олдоса Хаксли	211
<i>О. В. Федунина</i>	Образ кошки и его функции в криминальном сюжете («Щепка» А. Левина)	216
<i>О. В. Закутняя</i>	Коралина и кот: имя, роль и место чёрного кота в системе персонажей	

повести Н. Геймана <i>Coraline</i> и мультфильма <i>Coraline</i> Г. Селика	222
<i>Зюзель Вульф</i> Животные-литераторы и их литературные стратегии	232
<i>Ирина Антанасиевич</i> «Зверье» югославских войн	239
<i>Ольга Лемберг</i> Кто сказал «Мяу»: кошки в картах Таро	254
Сведения об авторах	260
Abstracts	263

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Риторика бестиарности: сб. статей. — М.: Intrada, 2014. — 270 с.

www.intrada-books.ru

Заказы направлять по e-mail:

intrada-books@yandex.ru

intrada_2002@mail.ru

Подписано в печать 19.05.2014.

Формат 60x90/16. Гарнитура Times. Тираж 300 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