

Д В И Ж Е Н И Й

Б Е С Т И А Р И Й



БЕСТИАРИЙ Д В И Ж Е Н И Й

БЕСТИАРИЙ ДВИЖЕНИЙ

RES et VERBA — 6



АКВАРИУС
Т У Л А
2 0 1 8

ББК 83.3(0)

Б53

УДК 82.0, 808, 7.042

Бестиарий движений: сб. статей / Сост. Ольга Довгий, Алиса Львова. – Тула: Аквариус, 2018. – 261 с.

Bestiary of movements / Edited by Olga Dovgy, Alice Lvova. – Tula: Aquarius, 2018. – 261 p.

Проект «RES et VERBA», встреча 6.

Составители

Ольга Довгий, Алиса Львова.

Научные рецензенты

к.ф.н. А. Д. Ивинский (МГУ им. М. В. Ломоносова),

к.ф.н. М. С. Рыбина (БашГУ)

Художник

Л. Е. Каирский

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

Anthology «Bestiary of movements» contains twenty-five articles, each dealing with a different facet of animal's movements taken as a reality or as a metaphor.

ISBN 978-5-8125-2411-1

© Авторы статей, текст статей, 2018.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

И танцует кадрили котенок
В дырявом чулке,
А пушистая обезьянка
Качается в гамаке.
И глядят синие звезды
На счастливые мандарины
И смеются блесткам золотым
Под бряцанье мандолины
(Елена Гуро)

Вот уже шестой бестиарный сборник вы, дорогой читатель, держите в руках.

Если вам знакомы предыдущие пять – то вам не надо объяснять, что это за книжки.

А если нет – скажем два слова.

Это сборники материалов бестиарных конференций, которые проводятся в РГГУ ежегодно с 2011 года. На них собираются люди, которым интересно наблюдать, как отражается мир в особом – бестиарном – зеркале; интересно исследовать бестиарные коды мировой культуры. Организатор этих встреч – гуманитарный клуб «Intrada» в содружестве с ИФИ РГГУ и ИМЛИ. Тема встречи каждый год разная. И всё труднее желающим принять участие придумать что-то подходящее по теме. И всё жёстче отсеив неподходящих материалов. Зато всё ценнее неожиданные ракурсы и повороты.

6-ю встречу организаторы решили посвятить бестиарному движению. Движение/покой; виды, риторика, грамматика, звукопись движения (недвижения), выраженные в бестиарных категориях, – таков был круг проблем, предложенных для обсуждения. Конференция получилась, как всегда, мультидисциплинарной: в ней приняли участие филологи, историки, культурологи, искусствоведы, зоологи, психологи из Москвы (МГУ, МПГУ, РГГУ, МГЛУ, ИМЛИ, Литературного института), Санкт-Петербурга, Белграда.

Начиная с 4-го сборника принцип расположения материала подчеркнута мозаичный – чтобы уже в оглавлении чувствовалось своеобразие каждой статьи. Многие разделы состоят из одной статьи. Мы по-прежнему уверены, что от этого она только ценнее.

Весь материал сборника поделён на две большие части: «**Движение зверей**» и «**Движение как у зверей**» – что соответствует нашей главной антитезе RES/VERBA. Каждая из частей – как всегда у нас – поделена ещё на несколько рубрик. В таком расположении материала нам видится свой сюжет.

Первую часть открывает рубрика «**В аду и в раю**». Там два материала:

Анна Владимировна Топорова (Москва, ИМЛИ РАН; РГГУ) в статье «*Проворная и вьющаяся рысь*» рассмотрела мотив движения и его функции в первой песне дантовского «Ада», проанализировала сцену с рысью,

львом и волчицей, преграждающими путь Данте ввысь, и выявила, какую смысловую (идеологическую) нагрузку несет описание движений этих зверей; как бестиарные характеристики вписываются в христианскую традицию.

Антон Викторович Нестеров (Москва, МГЛУ) назвал свою статью «“Насельники Рая“ и “пассажиры Ковчега“: “Райский пейзаж со зверями и Ноевым ковчегом” Яна Брейгеля Старшего, миниатюры в иллюминированных манускриптах и интерес к сюжету о Потопе на рубеже XVI – XVII вв.». Библейская история Ноя подарила живописцам целый ряд сюжетов – однако погрузка тварей живых на Ковчег до XVI в. не пользовалась у художников особой популярностью. Время от времени этот сюжет встречается на средневековых миниатюрах (например: Pierpont Morgan Library MS M.638, XII в.; Histoire ancienne jusqu'à César (BNF Fr. 20125), XIV в.; Bible historiale (BNF Fr. 9, fol. 15) XV в., и др.), также его можно увидеть на мозаиках, например, в Палатинской капелле палаццо Норманни в Палермо, или во флорентийском Баптистерии во Флоренции. Для всех этих изображений, как правило, характерно, что на них представлены домашний скот и хищники – в виде львов, реже волков. Если же мы взглянем на работы XVI – XVII вв., то обнаружим, что состав животных значительно расширен: здесь часто присутствуют единороги, страусы, дикообразы, и т. д. Почти тот же набор животных мы встречаем у художников этой эпохи в изображениях Эдемского сада. Во время плавания Ковчега как бы восстанавливается «райское» состояние мира. С другой стороны, в эпоху контрреформации как католики, так и протестанты настойчиво отождествляли роль «правильной» церкви с Ковчегом – тех, кто «остался за бортом», ждет гибель. Тем самым, изображения Ковчега приобретают гораздо более доктринальный характер, чем в эпоху Средневековья. А животные, погружаемые на Ковчег, олицетворяют те или иные качества, которыми надлежит обладать христианину. Так, единорог ассоциируется с непорочностью и воздержанием от греха, страус – со склонностью проверять земное небесным, дикообраз – со способностью сохранять спокойствие перед лицом испытаний и т.д.

В рубрике «**На звёздном небе**» – статья *Евгения Владимировича Пчелова* (Москва, ИИЕТ РАН) «*Поворот и движение созвездий зодиакального бестиария на небесных картах*», посвященная специфике изображений созвездий зодиакального круга на звездных картах, начиная с эпохи эллинизма и вплоть до Нового времени. Анализ Дендерского зодиака, изображений созвездий на Атланте Фарнезе и Майнцском глобусе, как и более поздней традиции эпохи европейского Ренессанса, показал, что поворот изображений не случаен и указывает на точки весеннего и осеннего равноденствий, летнего и зимнего солнцестояний, причём точки весеннего равноденствия и летнего солнцестояния были обозначены на звёздных картах с помощью топографии созвездий гораздо раньше, чем точка зимнего солнцестояния. Точка же осеннего равноденствия не нашла столь ясного и чёткого воплощения в повороте и топографии созвездий Зодиакального круга. В европейской изобразительной традиции Возрождения и Нового времени специфика изображения созвездий в их динамике восходит к звёздной карте Альбрехта Дюрера 1515 г.; ему в этом отношении «наследовали» другие звёздные атласы и карты, авторами которых были астрономы от Петра Апиана (1540 г.) до Яна Гевелия (1690 г.).

В рубрике «**Странные скачки**» – две статьи на материале русской

литературы.

Алиса Львова (Москва) в статье «Бурный зверь с бурными ногами» занялась подсчётом «бурноногих» животных в русской поэзии.

Дмитрий Павлович Ивинский (Москва, МГУ) в статье «Гоголь, Пушкин, Мицкевич и летящие по воздуху кони» предложил рассматривать финал первого тома «Мёртвых душ» и, в частности, «отступление» о Руси-тройке как полемический отклик Гоголя на посвященные России стихотворения III части поэмы Мицкевича «Дзяды», опирающийся на пушкинскую «петербургскую повесть» и уточняющий содержащуюся в ней постановку вопроса о судьбе петербургской империи.

В рубрике «**Всемирная отзывчивость русской поэзии**» – статья Владимира Леонидовича Коровина (Москва, МГУ) «“Выглядывал из Нила крокодил”»: О животных и демонах Египта в поэмах Ф. Н. Глинки». Показывая падшую и сострадающую человеку природу, Глинка наделяет животных символическими функциями: в «Иове» лев, шакал («служник льва»), тигр, леопард, орел, змея и даже газель (рисующаяся красавица) – «ловители», а горлица, серна, пеликан – праведные страдалцы. В двух других поэмах демоны в образах крокодилов, ибисов и змей, наслаждающиеся своей властью над Египтом («станциями играли крокодилы»), рассеиваются от молитвы св. Макария (под конец лишь один крокодил робко «выглядывает») и прячутся от Святого Семейства, входящего в Египет. Бестиарное движение в поэмах Глинки служит проповеди веры в то, что могущество зла иллюзорно и лишь до времени попущено Промыслом Божиим.

В рубрике «**Весёлые французские прогулки**» – статья Кирилла Александровича Чекалова (Москва, ИМЛИ РАН; РАНХиГС) «Прогулка двух обезьян по Парижу (роман Гастона Леру “Балао”»)». В центре сюжета романа – приключения привезенного с далекого острова «антропоморфка» («человекообразная»), которого профессор Кориолис благодаря несложной хирургической операции превратил (или, как профессор Преображенский, почти превратил) в человека. Статья посвящена одному из наиболее интересных эпизодов романа, где подробно воссоздана прогулка по Парижу Балао и его приятеля, шимпанзе Габриэля; они изысканно одеты, но им не всегда удается скрыть в себе звериное начало. Чрезвычайная точность маршрута (Леру был парижанином до мозга костей, хотя писал роман в Ницце) сочетается с отсылками к хорошо знакомым публике «прекрасной эпохи» сюжетам из светской хроники и хроники происшествий. Несомненно, учен «Балао» и «Остров доктора Моро», однако присутствующие в книге Уэллса и характерные для поэтики Леру элементы макабра отступают в этой книге на второй план: «Балао» – самый смешной из романов писателя. Порядком нашкодивший в провинции и столице Франции Балао оказывается в итоге воплощением рыцарственности и благородства, но не вписывается в современную цивилизацию и отправляется на историческую родину.

Рубрика «**Звери Хлебникова**» включает две статьи: Ирины Владимировны Макаровой (Москва, Литературный институт) «От пляски смерти к бессмертию: танцующий зверинец Велимира Хлебникова», в которой показана эволюция мифических существ, животных, птиц и людей Хлебникова от индивидуального «танца» к целостному миру, находящемуся в непрерывном движении, и рассмотрен неантропоцентричный мир произведений Хлебникова как эстетический путь к бессмертию; и

Юрия Борисовича Орлицкого (Москва, РГГУ) «Движение животных в “Зверинце” Хлебникова», посвящённая разнообразию форм движения зверей и связанных с ними культурных ассоциаций («Песни о себе» Уитмена и «Заратустры» Ницше).

В рубрике «**Птицы**» – статья Алексея Владимировича Святославского (Москва, МПГУ) «Роль движения в развитии сюжетного конфликта и формировании символического строя художественного произведения (На материале сказки К. Г. Паустовского “Растрепанный воробей”»)», посвящённая анализу текста сказки, в процессе которого выявлена особая роль глаголов движения для формирования сюжета и динамики повествования. Символический строй произведения рассмотрен в сопоставлении с традициями народной сказки и басенного творчества. В развязке в образе героини-балерины сливаются воедино два сюжетных пласта: воплощённая в балете сказка Ш. Перро и собственно авторская сказка Паустовского.

В рубрике «**Движение versus статика**» – статья Ирины Антанасиевич (Белград, Белградский университет) «Движенья нет, сказал мудрец брадатый», где исследовательница задаётся вопросом о специфике движения и наличии статики в комиксах.

Второй раздел сборника, посвящённый движению зверей на уровне VERBA, bestiарным кодам при описании движения, открывает рубрика «**Многодвижность древнерусской литературы**». Там два материала.

6 Статья Андрея Витальевича Каравашкина (Москва, РГГУ) «Див “Слова о полку Игореве” в пространстве, символах, движении» посвящена одному из самых загадочных персонажей «Слова о полку Игореве» – Диву. Автор рассматривает наиболее известные версии происхождения и семантики этого образа. Цель статьи, тем не менее, не историографическая, а герменевтическая. Значение действий Дива, наделённого зооморфными и антропоморфными чертами, может быть установлена благодаря обращению к макро- и микроконтекстам произведения. Впрочем, автор статьи обращается также к результатам работы лингвистов, этнографов, филологов, чтобы выяснить, какова роль Дива в общей смысловой структуре памятника.

Анна Валерьевна Архангельская (Москва, МГУ) в статье «Бестиарные символы и метафоры в “Вертограде многоцветном” Симеона Полоцкого» рассмотрела образы животных в сборнике с точки зрения принципов и приёмов изображения движений, поз и жестов зверей. Ей удалось выделить случаи, в которых основой является естественная для животного модель поведения, привести примеры, когда на животное переносятся свойства человека для усугубления символично-аллегорической параллели, а также фрагменты, в которых движение, поза или жест является следствием аллегии или символики и не вытекает из свойств природы ни животного, ни человека.

Рубрика «**Как змея, как черви...**» объединила две статьи, написанных на итальянском и русском материале.

Статья Ольги Александровны Кузнецовой (Москва, МГУ) «Образ падающего змея в поэзии XVII в.: запечатление движения» посвящена виршам второй половины XVII в., возникшим в рамках Новоиерусалимской стихотворной школы и ориентированным на богослужебную традицию, где действие персонажей, движение описываемых фигур становится одним из главных принципов композиции. Поэтическое изображение

поединка со змеем – одно из самых интересных воплощений этого принципа. Так, в стихотворении из цикла «Алфавит» большая часть текста строится на параллелизме сцен с последовательным описанием действий древнего змея и Иоанна Богослова. С помощью чередования картин и противопоставления двух образов создаётся эффект поединка. В другом стихотворении этого цикла в поединок вступает уже человек, тогда как змей в образе кита, Левиафана, извивается и атакует, что получает выражение и на уровне звукописи: «Губитель враг рыкает, яко кит несытый, / Змий Леофан, с лести змий лукаво свитый, / Свивая себя, в тайных многих погружая / И духом козней лстивых ко мне приближая».

Статья *Анастасии Викторовны Голубцовой (Москва, ИМЛИ РАН) «Ползать или ходить: червь и змея на пути от скапильятуры к неоавангарду»* посвящена образу змеи и червя в поэме «Царь Орсо» А. Бойто и в романах Л. Малербы. Скапильятура XIX в. и неоавангард XX столетия дают сходную трактовку этих многогранных образов. А. Бойто в своей поэме, «переворачивая» библейскую историю грехопадения, изображает червя как пародийное переосмысление фигуры Дьявола. В романе Л. Малербы «Змей» главный герой ассоциирован с библейским змеем. При этом способ передвижения червя Бойто и змея Малербы описывается одними и теми же словами, указывающими на заимствование из одного источника – Священного Писания.

В рубрике «**Фантазии ирландского монаха XIII века**» – статья *Ивана Михайловича Косова (Москва, РГГУ) «Визуальное и вербальное движение в bestiarii миниатюр кодекса NLI MS Giraldu 700 начала XIII в.»*, посвящённая поздним прижизненным редакциям «Топографии Ирландии». Исследователь заметил, что субстантивация глаголов движения у Гиральда Камбрийского – частый риторический приём, и решил выяснить его функции в сочинениях валлийского клирика. Понадобилось очертить комплекс среднеирландских хроник, которыми пользовался архидьякон Брекнокский, чтобы выяснить, является ли он единым корпусом анналов (пересекающихся тематически) в одной традиции, или же это случайная подборка иллюстративного материала в корыстных целях компилятора-завоевателя. В зависимости от свойств и объёмов квазицитат иллюстрируемого, иллюстрированного и иллюстрирующего текста избран метод интеллектуальной истории, так как характер использования изображений на полях в более значительной мере отображает «жизненный мир» писца, нежели сущность рисуемых объектов (в основном, животных и различных чудовищ). Признаки подвижности или движения создаваемых средневековым монахом монстров запечатлены самыми различными способами. Проблему противоречия между двухмерностью пергамента, который он использовал, и трёхмерностью окружающего пространства клирик решает весьма нетривиально. В целом, миниатюры маргиналий и элементы островного минускула, имплементированные им в кодекс французской (парижской) школы, а также весь его инструментарий образительной суггестии включены в памфлетную риторику трактата, преследующую ряд определенных политических целей. Даже лигатура в этом контексте является видом стратегии убеждения. В итоге оказывается, что исследование содержит в себе две части – историко-лингвистическую и палеографическую, результаты которых, будучи наложены друг на друга, дают в интерференции релевантную картину «жизненного мира» средневекового клирика на закате его карьеры и жизни.

В рубрике «**Движение текста**» – статья *Александра Евгеньевича Махова* (Москва, РГГУ; ИМЛИ РАН; ИНИОН РАН) «*Lepus in fabula. Движение зверя как метафора поэтического сказывания*» переводит разговор в поэтологическое русло. Обращаясь к бестиарным образам европейской поэтики, исследователь выделяет из этой сферы весьма редкую, по его мнению, метафору – уподобление поэтической речи движению зверя. Она изредка встречается в античности (трактат Деметрия «О стиле»), а затем – в поэтологических текстах Средневековья. Сравнивая бестиарную метафорику «Слова о полку Игореве» (в характеристике песенной манеры Бояна) с поэтологическим экскурсом в «Тристане» Готфрида Страсбургского, исследователь приходит к выводу, что движению зверя (орла и волка у автора «Слова...»), зайца – у Готфрида) уподобляется та замысловатая, темная, непрямая манера сказывания, которую средневековые поэтики определяли как *opnatus difficilis*. Поэтологический мотив «зайца в повествовании» появляется много позднее при обсуждении (точнее говоря, при осуждении) романа: непримиримый враг этого жанра, Готхард Хайдеггер («Романная мифоскопия, или Рассуждение о так называемых романах», 1698), уподобляет романное повествование, соблазняющее и заманивающее читателя, бегу зайца, который манит за собой охотничью собаку.

В рубрике «**Внутренняя динамика химеры**» – статья *Марии Фёдоровны Надъярных* (Москва, ИМЛИ РАН) «*Мифологика тератоморфизма II: Химеры, или динамика воображаемой многосоставности*», **продолжающая серию публикаций автора о «многосоставных» зверях**. Химера, как и иные тератоморфы, в традиции была особым образом связана с динамикой временных циклов, с идеей Хаоса и хаотического движения; с символизмом человеческой жизни как пути, но одновременно, с демонологическим сверхъестественным. На границах традиции и современности (особенно интенсивно с эпохи барокко) «нескладный образ» (Борхес) химеры как будто начинает исчезать, абстрагируясь в отождествлении «химерического» с «невозможным» и «безумным», с «блуждающим» сознанием, со всем, что изобретено вольным движением фантазии, с движением ничем не скованной мысли, с мыслью, прельщенной демоническими соблазнами. Свойственный многосоставному телу химеры по существу бесконечный внутренний динамизм далеко не всегда подвергается рефлексии, но преобразуется в характерный набор мотивов, образов и метафор. Эти мотивы и образы оказываются особенно востребованными в осмыслении вечно движущейся стихии времени, динамически воплощаемого образа человека перед лицом физики и метафизики мира.

В рубрике «**Ползание как стратегия**» – статья *Ольги Львовны Довгий* (Москва, МГУ; РГГУ) «*Ползя упасть нельзя*», озаглавленная строчкой из притчи графа Д. И. Хвостова. Это новый опыт диахронического анализа русской поэзии XVIII-го – первой трети XIX-го вв. сквозь приму глаголов бестиарного движения. Историко-семантический анализ текстов Тредиаковского, Кантемира, Сумарокова, Державина, Дмитриева, Хвостова, Пушкина на основе одного глагола «ползти» дал много ценных поэтологических наблюдений и в очередной раз доказал актуальность тезаурусного подхода.

В рубрике «**Метания английских романтиков**» – статья *Татьяны Александровны Гуревич* (Москва, Литературный институт) «*Слава передвижению*» или «*движение ужаса*» – о «животных» скоростях и

скоростных животных у Томаса Де Квинси». «Слава передвижению» у Де Квинси относится именно к движению животного, которому посредством шести чувств и различных действий удаётся привнести в человеческий мир, во-первых, понимание многих сложных вещей, во-вторых, осознание того, насколько губителен разрыв человеческого и животного. «Движение ужаса» присуще исключительно человеческой натуре. Движение в «животном поле» мемуарных текстов и эссе Томаса Де Квинси выступает как положительное – и тогда мы говорим о «славе движения» и благоприятном влиянии животного на человеческое развитие, и отрицательное – «движение ужаса», движение, которое связано с человеком, его восприятием смерти, с проявлением животного поведения. Интересно также то, что скорость движения и качество движения животного могут переходить к человеку, взаимодействующему с животным, претерпевая некоторые причудливые трансформации.

В рубрике «**Кинетика итальянского футуризма**» – две статьи: *Елены Юрьевны Сапрыкиной (Москва, ИМЛИ РАН) «Бестиарная образность в поэтике итальянского футуризма»* о бестиарных способах выражения культа движения, скорости, молодости, устремлённости в будущее итальянского футуризма, и *Владислава Владимировича Дегтярёва (Санкт-Петербург, СПбГУ) «Метаморфозы одной собачки. Джакомо Балла и мифология футуризма»* о способах изображения скорости в живописных произведениях футуристов, позволяющих говорить о наличии пласта архаических смыслов внутри повествования о современности. Картина Джакомо Балла «Динамизм собаки на поводке» (1912) может трактоваться едва ли не как автопародия, поскольку высоко ценимое футуристами свойство скорости приписано здесь такому негероическому существу, как маленькая собачка, которую вывели гулять. Однако многогоноость изображенной собаки роднит ее с восьминогим Слейпниром, конем Одина, способным не только быстро перемещаться в пространстве, но и преодолеть границу между миром живых и миром мертвых.

В рубрике «**“Чужие” движения во французском постюрреализме**» – статья *Ольги Анатольевны Кулагиной (Москва, МПГУ) «Бестиарное движение в творчестве Жака Превера»*, где рассмотрена лингвистическая репрезентация основных разновидностей бестиарных движений в творчестве поэта. Движение понимается исследовательницей в широком смысле слова, включая в себя и жесты, и мимику, и смену положения тела. В стихотворениях Превера животные, как правило, «заимствуют» движения либо у человека, либо у других животных. В первом случае подобные заимствования демонстрируют желание животных отстраниться от непривлекательного для них мира людей (поскольку жесты перенимаются чаще всего не самые благородные). Во втором случае упоминание о движениях, позаимствованных у других животных, создаёт эффект некоей параллельной реальности, где, с одной стороны, возможности представителей бестиарного мира оказываются поистине безграничными, и, с другой, сами животные оказываются беззащитны перед обстоятельствами, которые выглядят противоестественными с человеческой точки зрения и тем самым усиливают эффект параллельной вселенной со своими законами и правилами.

Завершает сборник рубрика «**Алхимические бестиарные движения**», содержащая два материала.

Статья *Ольги Витальевны Клещевич (Санкт-Петербург) «Бестиар-*

ные алхимические аллюзии инициатического путешествия адепта в символике фонтанного убранства Петергофского садово-паркового ансамбля» посвящена исследованию бестиарных алхимических аллюзий в символике фонтанных декораций садово-паркового ансамбля Петергофа как элементов описания инициатического путешествия адепта, рассматриваемого как движение человека к духовному совершенствованию по пути, этапы которого отмечены традиционными стадиями алхимического процесса. Приглашая к путешествию внутрь гипотетической алхимической реторты, эмблематически вписанной в план Петергофского парка, автор вычленяет из всей симфонии аллегорического описания в нем Великого Делания образы, выраженные мифическими животными. В докладе было прослежено, как эти образы поддерживают неповторимую и уникальную игру, содержащуюся в бесконечных превращениях субстанций в алхимическом процессе, отраженных в фонтанном убранстве садово-паркового ансамбля, а также выявлены стоящие за ними герметические смыслы, вырастающие из эпохи барокко – времени создания парка. Такой подход к интерпретации программы Петергофского садово-паркового ансамбля, обнаруживает в ней определенный герметический колорит, вводя аллюзию на древнегреческого бога Протея, известного своей тягой к самым невообразимым метаморфозам, который, обращаясь в разнообразные живые существа, подражал этим неуловимой поступи времени в пространстве Мироздания.

10

Статья *Сергея Олеговича Зотова (Москва, РГГУ) «Принципы движения в алхимическом бестиарии: трансформация иконографии Уробороса»* посвящена бестиарной образности алхимических трактатов, иллюминированных манускриптов и печатных текстов, содержащих символические гравюры. Древнейшее изображение Уробороса, змеи, кусающей себя за хвост, наличествует еще в трактате александрийского алхимика Зосимы Панополитанского, и продолжает появляться в алхимической образности вплоть до XIX века. В европейском Средневековье алхимические звери умножаются числом: это и олень, единорог, лев, агнец или пеликан (все они – символы Христа, ассоциирующегося с философским камнем), и разного рода птицы, змеи или драконы, а также разные чудища. Автор сосредоточился на теме движения алхимических бестий и попытался ответить на вопрос, почему в ранних трактатах можно наблюдать образы кругового движения, в которых принимает участие только один зверь, а в средневековых становится популярной концепция противопоставления двух зверей, квинтэссенцию которой можно обнаружить в иконографии иллюстрированного трактата XVI века «Книга Лембспринка», что явилось причиной возникновения двух линий иконографии бестиарного движения в алхимии.

Шестой сборник завершил серию осенних бестиарных встреч.

Седьмая встреча – «Бестиарий антитез (RES et VERBA-7)» – пришла на Крещенские морозы (19-20 января 2018 г.). Бестиарий стал зимним праздником.

Программа «RES et VERBA» продолжается.

А. В. Топорова (ИМЛИ РАН; РГГУ)

«Проворная и вьющаяся рысь»:
мотив движения и его функции
в первой песни дантовского «Ада»

Как все хорошо помнят, «Божественная комедия» Данте начинается сценой с тремя зверями, которые препятствуют поэту, заблудившемуся в «сумрачном лесу», утратившему «правый путь во тьме долины», подняться на гору. Эти звери – рысь, лев и волчица. Всем также хорошо известно, что дантовская поэма обладает мощным аллегорически-нравственным потенциалом, что за прямым смыслом скрывается более глубокий, истинный, скрытый, как зерно в колосе, который читателям и комментаторам предстоит вычлениить.

Надо сказать, что проблема многосмысленности произведения, чужого и своего, и необходимости его комментирования интересовала Данте с самого начала его творческого пути. Уже «Новую жизнь» Данте строит по образцу текста с академическим комментарием к нему¹. Здесь он вписывается в средневековую традицию комментирования текстов, однако безусловно новым является то, что, во-первых, он превращает схоластический комментарий в элемент поэтики, делает его частью художественного текста²; а, во-вторых, в качестве объекта комментирования он избирает свои собственные сочинения.

В трактате «Пир» теория и практика комментирования получают дальнейшее развитие. Аллегорические канцоны философского содержания и герменевтический комментарий к ним представлены как образец того, как надо интерпретировать текст – чужой и свой собственный. Данте применяет к своим канционам метод толкования, использовавшийся ранее для священных текстов. Систематизированное учение о четырех смыслах Священного Писания было сформулировано Иоанном Кассианом Римлянином, обобщившим предшествующий опыт экзегезы³ (прежде всего, Оригена и Филона Александрийского). Экзегеты восходили от буквального, или исторического смысла, к духовному, который предполагал три возможности интерпретации: аллегорическую (или прообразовательную), тропологическую (или нравственную) и анагогическую (или мистическую, эсхатологическую)⁴. Намереваясь «показать истинный смысл ... канцон, который иной может и не заметить, ... поскольку он скрыт под фигурой иносказания» (I, II, 17), Данте предлагает в «Пире» понимать написанное им в четырех смыслах: «... писания могут быть понятны и должны с величайшим напряжением толковаться в четырех смыслах. Первый называется буквальным [и это тот смысл, который не простирается дальше буквального значения вымышленных слов – таковы басни поэтов. Второй

называется аллегорическим]; он таится под покровом этих басен и является истиной, скрытой под прекрасной ложью [...] Третий смысл называется моральным, и это тот смысл, который должны внимательно отыскивать в писаниях на пользу себе и своим ученикам [...] Четвертый смысл называется аналогическим, то есть сверхсмыслом или духовным объяснением писания; он остается [истинным] так же и в буквальном смысле и через вещи означенные выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе...»⁵.

Та же идея воодушевляет Данте при создании «Божественной комедии». В письме к Кан Гранде делла Скала, посвященном своей поэме, Данте пишет: «...необходимо знать, что смысл этого произведения не прост; более того, оно может быть названо многосмысленным, то есть имеющим несколько смыслов, ибо одно дело – смысл, который несет буква, другое – смысл, который несут вещи, обозначенные буквой. Первый называется буквальным, второй – аллегорическим или моральным [...] И потому надлежит рассмотреть отдельно буквальное значение данного произведения, а потом – также отдельно – его значение аллегорическое»⁶.

Буквальный сюжет «Божественной комедии» – это путешествие героя по загробному миру, где он созерцает состояние душ после смерти (здесь четко обозначены место, время, участники этого путешествия). Оно вполне вписывается в жанр средневековых видений. Аллегорический план – очищение и восхождение души к Богу – прорастает сквозь буквальный. Уже первая фраза «Комедии» («Земную жизнь дойдя до половины, я оказался в сумрачном лесу...») чревата смыслами. И далее это набухание смыслами становится все более интенсивным.

Интересующая нас сцена – пример тому. Первой появляется рысь:

И вот, внизу крутого косогора,
Проворная и вьющаяся рысь,
Вся в ярких пятнах пестрого узора.

Она, кружа, мне преграждала высь,
И я не раз на крутизне опасной
Возвратным следом помышлял спастись (31-36).

В оригинале это звучит: *una lonza leggera e presta molto*, т.е. «рысь легкая и очень быстрая».

Поскольку под аллегорией понимают иносказательное изображение абстрактного понятия через конкретный образ, то возникает вопрос: что обозначает, символизирует этот зверь? Первое затруднение связано с тем, что не до конца ясно, что за зверь имеется в виду. В современном итальянском языке слово *lonza* означает ‘филейная часть говядины; колбаса из свиного филе’. Во времена Данте оно обозначало не вполне определенно зверя из кошачьих вроде рыси (*lince*), водившейся в Альпах и в Апеннинах. Комментаторы предлагают также леопарда и черную пантеру. В одном из старинных городских документов говорится, что во Флоренции в клетке содержалась такая *lonza* или *leonza*. Похоже, что Доре, иллюстрировавший «Божественную комедию» тоже не был до конца уверен, что же это за зверь: он изображает рысь, но наделяет ее длинным хвостом, во время как он должен быть коротким – ошибка, подмеченная комментаторами «Комедии».

Другое затруднение связано с интерпретацией этого зверя. Исследователи предлагают видеть в нем олицетворение сладострастия (таких большинство) или зависти, или невоздержания, или даже Флоренции. Впрочем, для аллегории многозначность вполне естественна: один образ может относиться к разным явлениям. Эта особенность отражена и в средневековых бестиариях, где один и тот же зверь подчас означает совсем не близкие друг другу явления. Вслед за «Физиологом», бестиарии стремились раскрыть с христианской точки зрения нравы зверей, смешивая при этом реальные знания с мифологическими сведениями и просто вымыслом. В средневековых бестиариях отмечается плодовитость рыси, спаривающейся в любое время года, а также ее серебролюбие, так как она зарывает в землю драгоценный камень, пряча его таким образом от человека. Дантовская рысь, похоже, больше соответствует первой характеристике: цветную шкуру и извивающиеся движения можно рассматривать как средства обольщения.

Второй зверь, лев, олицетворяет гордость и насилие, здесь все комментаторы единодушны (кто-то считает, что Данте имел в виду Францию). Однако отметим, что в бестиариях наряду с этими значениями, лев имеет и прямо противоположные – силу, величие. Недаром в практике толкования Священного Писания лев одновременно символизирует Христа и дьявола.

Навстречу вышел лев с поднятой гривой.

Он наступал как будто на меня,
От голода рыча освиrepело
И самый воздух страхом цепеня (45-48).

Самое сильное впечатление производит на Данте третий зверь, волчица:

И с ним волчица, чье худое тело,
Казалось, все алчбы в себе несет;
Немало душ из-за нее скорбело (49-51).

В ней комментаторы видят олицетворение серебролюбия (алчности), обмана, Папского двора. Первая интерпретация представляется наиболее подходящей, так как Данте сам дает указание на это качество в следующем ниже сравнении:

И как скупец, копивший клад за кладом,
Когда приблизится пора утрат,
Скорбит и плачет по былым отрадам,

Так был и я смятением объят,
За шагом шаг волчицей неумной
Туда теснимый, где лучи молчат (55-60),

а также чуть далее, говоря о загадочном Псе, который прогонит волчицу, Данте упоминает, что он не вкусит «металл двусплавный» (103).

Надо сказать, что в экспозиции своей поэмы Данте использует впол-

не традиционные образы. Весьма сходную картину находим мы в одной из проповедей Антония Падуанского: «Лес – это бесплодное, ужасающее собрание грехов; он полон зверей чревоугодия и сладострастия, ростовщичества и грабительства», которым «обозначается тройное злословие, т.е. гордыня, сребролюбие, сладострастие»⁸. Вероятно, общим источником является цитата из Иеремии (V,6) о трех зверях, нападающих на Иерусалим: «За это поразит их лев из леса, волк пустынный опустошит их, барс будет подстерегать у городов их».

Но безусловно оригинальным является то, как Данте использует эту расхожую в Средние века аллегория. Статичные звери обретают движение и задают импульс для развития сюжета. До их появления в поэме ее можно было бы читать и понимать только в буквальном смысле – герой заблудился в лесу, пытается выбраться из него, ему встречаются три зверя, первых двух он как-то обходит, а третий, волчица, чуть не заставляет его повернуть назад («Смотри, как этот зверь меня стеснил», 88, в оригинале: «Vedi la bestia per cu' io mi volsi»), «Посмотри на зверя, из-за которого я повернул назад»). Эти слова Данте обращает к пришедшему ему на помощь Вергилию, который и задает нужное направление: «Ты должен выбрать новую дорогу» (91). Здесь путешествие в прямом смысле становится невозможным, происходит переключение на духовно-аллегорический план: Данте должен бороться не с реальными зверями, мешающими ему подняться на холм, а с грехами, которые они символизируют. Только по их преодолении станет возможен подъем наверх – как в физическом смысле, так и в духовном.

Вергилий обозначает вектор движения: волчица будет изгнана Псом (Veltro) и заключена в ад, а Данте откроется путь в небесные селения:

Свой бег волчица где бы ни стремилась,
Ее, нагнав, он заточит в Аду,
Откуда зависть хищницу взманила (109-114).

Таким образом, три зверя своим движением – «вьющимся и проворным» у рыси, наступательным у льва и «неумным» у волчицы – прерывают физическое продвижение Данте и переводят его в духовный план, в восхождение к Богу. Эта мастерская драматическая экспозиция дает импульс развитию сюжета. Как это свойственно Данте, расхожий материал перепахивается в его творческой кузнице и становится неузнаваемым.

¹ См. об этом: *Топорова А.В.* К вопросу о жанре «Новой жизни» Данте // Литературоведческий журнал. М., РАН, ИНИОН, 2015. № 37. С. 64-74.

² См. *Keleman J.* Carattere e funzione degli autocommenti di Dante. 2011, p. 49 – <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/t12/Kelemen.pdf>

³ *Иоанн Кассиан Римлянин.* Собеседования, XIV, 8.

⁴ Этот процесс детально описан в фундаментальном труде: *De Lubac H.* Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture. Théologie 41. Paris, Aubier Montaigne, 1959-1964. См. также: *Gilbert G.H.* The Interpretation of the Bible: A Short History. N.Y., 1956; *Old Y.O.* The Reading and Preaching of The Scripture. Cambridge: Eerdmans, 1998.

⁵ Данте Алигьери. Малые произведения. М., Издание подготовил И.Н. Голенищев-Кутузов. М., Наука, 1968. С. 135-136.

⁶ Данте Алигьери. Малые произведения, цит. соч. С. 387.

⁷ Здесь и далее «Божественная комедия» цитируется по изданию: Данте Алигьери. Божественная комедия. Пер. М. Лозинского. М.-Л., Художественная литература, 1950.

⁸ Св. Антоний Падуанский. Проповеди. Под ред. В. Л. Задворного. М., Издательство францисканцев-братьев меньших конвентуальных, 1997. С. 45.

Антон Нестеров (МГЛУ)

«Насельники Рая» и «пассажиры Ковчега»:
«Райский пейзаж со зверями и Ноевым ковчегом»
Яна Брейгеля Старшего,
миниатюры в иллюминированных манускриптах
и интерес к сюжету о Потопе
на рубеже XVI – XVII вв.

16

В 1613 г. Ян Брейгель «Бархатный» пишет «Райский пейзаж со зверями и Ноевым ковчегом» (таково название этой работы в сводном каталоге работ Яна Брейгеля¹, музей Гетти, где сейчас хранится картина, дает ей название «Вход зверей на ковчег»). На небольшом пространстве панели 54,5 x 87 см художнику удается мастерски изобразить множество животных: здесь представлены львы, леопарды, слоны, медведи, верблюды, олени, кабаны, дикобразы, черепахи, морские свинки, барсуки, обезьянка, белка, домашняя скотина – коровы, лошади, свиньи, козы, овцы, масса пернатых – от экзотических страусов и райских птиц до гусей и уток, и



Илл. 1. Ян Брейгель Старший. Райский пейзаж со зверями и Ноевым ковчегом. 1613. Музей Гетти.

даже присутствует нетопырь (илл. 1)... Все это мастерски прописано до мельчайших деталей: скупуллезнейше переданы узоры на панцире черепахах, выделен едва ли не каждый волосок у морской свинки, и даже переданы рефлексы света на мокрых лапах водоплавающих птиц². Брейгель демонстрирует здесь свое мастерство художника-миниатюриста – но интересно, что и сам сюжет этой работы восходит именно к миниатюре как жанру: сама иконология «погрузки» животных на Ковчег и их «выгрузки» задана раннехристианскими иллюминированными рукописями. Вот только «набор» животных, представленных на этих миниатюрах, несколько отличен от «брейгелевского».

Это отличие легко списать на «анималистические склонности» Брейгеля: стремление художника потрафить заказчику, максимально используя свои сильные стороны и своеобразную специализацию на блестящем умении рисовать животных – особенно, учитывая интерес той эпохи к натуральной истории и всяческим диковинам. Интерес этот, с одной стороны, выразился в любви к кунсткамерам, вроде знаменитого собрания при пражском дворе Рудольфа II, а с другой – в традиции иметь при дворах своеобразные зоопарки. Еще Филип Добрый (1396 – 1467), правитель Нидерландов и герцог Бургундский, держал в Брюсселе множество животных, среди которых были лев, волк, рысь, лиса, камышовый кот, верпль, горный козел, олени, обезьянки. Унаследовавшие в свое время территории Бургундии Габсбурги активно поддерживали эту традицию³. Эрцгерцог Альберт VII Австрийский, штатгальтер Испанских Нидерландов с 1596 по 1621гг. и его супруга Изабелла весьма много времени уделяли своей брюссельской «живой коллекции» – более того, Брейгель неоднократно ее посещал, чтобы делать зарисовки с натуры.

Что до любви к изображениям животных в ту эпоху – достаточно вспомнить «Animalia» Йориса Хоефнагеля. Это – четырехтомное (!) собрание миниатюр, с изящнейше выполненными изображениями разнообразных живых тварей, приближалось к структуре *emblemata liber*: многим картинкам были приданы девизы и пояснительные надписи. Например, рисунок с совами сопровождается motto «*Multae noctuae sub tegulis latitant*» (Множество ночных созданий прячутся на чердаках), а надпись внизу поясила – «*Noctua volat*» (Совы вылетают ночью): в контексте религиозных войн и прочих конфликтов той эпохи эта нехитрая мудрость приобрела весьма зловещий оттенок (илл. 2). Животный мир в «Animalia» был расквалифицирован в соответствии с аристотелевыми первоэлементами: насекомые соответствовали стихии огня,



лигиозных войн и прочих конфликтов той эпохи эта нехитрая мудрость приобрела весьма зловещий оттенок (илл. 2). Животный мир в «Animalia» был расквалифицирован в соответствии с аристотелевыми первоэлементами: насекомые соответствовали стихии огня,

Илл. 2. Йорис Хоефнагель. Совы. *Animalia Volatilia et Amphibia (Aler)*: Plate LV. Ок. 1575 – 1580. Национальная галерея искусств, Вашингтон.

четвероногие и рептилии – земле, воде – все водные твари, а воздуху – все, кто способен летать и... амфибии. «Animalia» создавалась на протяжении многих лет и, в конце концов, была в 1590 г. приобретена императором Рудольфом II для его коллекции⁴. И этот труд Хoenфагеля свидетельствует, что большие «анималистические» проекты в ту эпоху были призваны не только удовлетворить интерес к природе, но аккумулировали массу дополнительных смыслов и значений⁵. Потому не будем легковерно списывать «звериный парад» «Райского пейзажа со зверями и Ноевым ковчегом» Брейгеля только на любовь художника к изображению животных, а обратимся за прояснением смыслов, запечатленных на картине, к иконологии самого сюжета и, прежде всего, к традиции миниатюр из иллюминированных библейских рукописей, к началу начал.

Среди раннехристианских манускриптов тексты Ветхого Завета, более, чем немногочисленны⁶. Если взять, например, группу так называемых «пурпурных кодексов» IV – VI вв. (их пергаментные листы были окрашены пурпуром, а писали по ним золотом), то в ней окажется семь греческих новозаветных рукописей, шесть – латинских, одна – готская (написанная при этом не золотом, а серебром) – и лишь «Vienna Genesis» (Vienna, Osterreichische Nationalbibliothek, cod. theol. gr. 31; имя дано по месту хранения, сама же рукопись, создана, скорее всего, в Антиохии в VI в.), содержит текст «Книги Бытия», в версии Септуагинты. Собственно, это – древнейший из иллюминированных ветхозаветных кодексов. Сохранилось 24 листа рукописи, с миниатюрами на обеих сторонах, и три из этих миниатюр изображают историю Потопа. На одной представлен плывущий по волнам Ковчег, окруженный тонущими людьми и животными, на другой – семья Ноя и звери, покидающие Ковчег, и всессожение Ноя, на третьей изображена Радуга Завета.

Интересно, что Ковчег часто встречается на фресках в катакомбах – до нас дошло около сорока таких изображений. Раз за разом на этих росписях воспроизводится один и тот же иконографический образ: Ной стоит внутри плывущего по волнам куба, и протягивает руки навстречу летающему с небес голубю (илл. 3). Характерным образом большинство этих изображений приходится на вторую половину III – начало IV вв. н.э. – пик гонений на христиан. Сочетание воды, спускающегося сверху голубя, ассоциируемого со Святым Духом, и простирающего навстречу ему руки Ноя прочитывается в этом контексте как отсылка к Крещению⁷, а принимая во внимание подчеркиваемую в библейском тексте праведность патриарха, за которую он и был избран Богом, – как указание на готовность твердо пребывать в вере. Тем самым, Ковчег здесь выступает как метафора личного спасения.

Миниатюры «Венской Книги Бытия» не столь метафоричны, они призваны проиллюстрировать и в чем-то прокомментировать библейский нарратив. При этом для иллюстрации выбираются три ключевых момента из истории Ноя: гибель по-



Илл. 3. Ноев ковчег. Катакомбы св. Петра и Марцеллина в Риме. IV в. н. э.



Илл. 4. Выход из Ковчега на горе Арарат. Vienna Genesis. Австрийская национальная библиотека, Вена. MS. Theol.gr.31. Fol. 2v. VI в. н. э.

грязшего во грехе мира и спасение тех, кто грехом не затронул, – миниатюра с Потопом и Ковчегом, плывущим по волнам среди общей агонии; спасение полноты тварного мира из вод Потопа и зависимости этого

мира от воли Творца – представленное в «синтетической» сцене выхода из Ковчега и жертвоприношения Ноя; заключение Богом завета с человеком, явленное в радуге.

Остановимся на сцене выхода из Ковчега: перед нами процессия из членов Ноева семейства и разнообразных зверей – здесь и лев, и пара слонов, и всякая домашняя скотина: коровы, овцы, ослики, лошади (илл. 4)... При этом «экзотика» в виде слонов, казалось бы, вполне объясняется сирийским происхождением рукописи – но не будем спешить, а посмотрим на другие иллюминированные манускрипты.

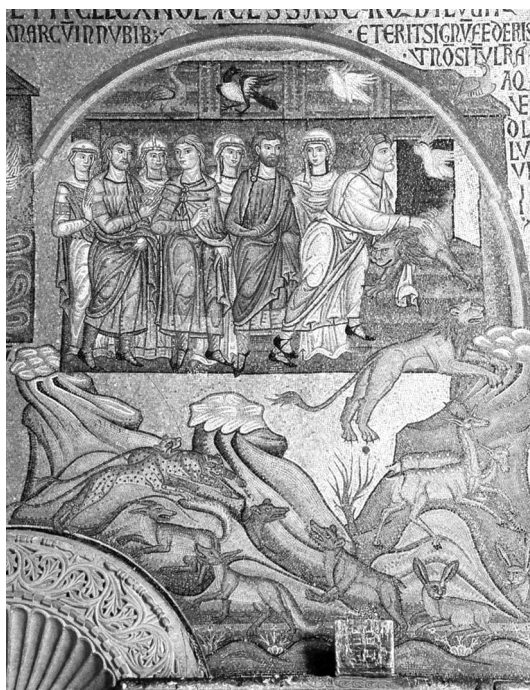
Среди ветхозаветных иллюминированных рукописей ближайшей по времени создания к «Венской Книге Бытия» является так называемая Cotton Genesis – «Коттоновская Книга Бытия» (MS Cotton Otho B. VI. Британская библиотека. Рубеж V – VI вв.), на основе миниатюр которой было выполнено мозаичное убранство собора Сан Марко в Венеции⁸. Обратимся же к мозаикам из Сан Марко, помня, что перед нами не оригинальные



Илл. 5. Вход животных в Ковчег. Мозаика собора Сан Марко, Венеция. Нач. XIII в.

Илл. 6. Выход из Ковчега на горе Арарат. Мозаика собора Сан Марко, Венеция. Нач. XIII в.

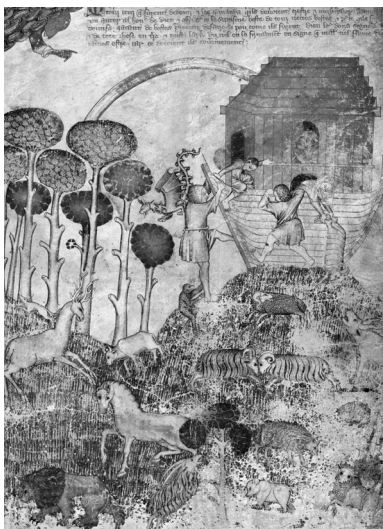
миниатюры, а их поздние версии, выполненные в ином материале⁹. Истории Ноя в Сан Марко посвящена часть мозаик нартекса, среди них две изображают «погрузку» на Ковчег – птиц и животных, а одна – «выгрузку», причем все разом: людей, зверей и птиц. В сюжете с «звериной погрузкой» в левой части представлены копытные: ослик, овца, козы, коровы, олени, антилопы, лошади, свиньи, верблюды, буйволы и... зайцы; справа изображены хищники – медведи, волки, леопарды и



20



Илл. 7. Посадка на Ковчег. Иллюстрированная Книга Бытия. 3-я четверть XIV в. Британская библиотека. MS Egerton 1894. Fol. 3.



Илл. 8. Выход из Ковчега на горе Арарат.
Книга Бытия. 3-я четверть XIV в.
Британская библиотека.
MS Egerton 1894. Fol. 4.

львы... и пара аспидов (илл. 5). Ближе к хищникам находится дверь Ковчега, в которую Ной «заносит» пару львов: создателей мозаик Сан Марко (или миниатюристов «Коттоновской Книги Бытия») отличало хорошее чувство юмора. Похожая «усмешка» присутствует и в мозаике с «выгрузкой» – в верхнем ярусе изображен Ковчег, стоящие перед ним члены ноева семейства и сам Патриарх, деловито извлекающий из ковчега льва, держа его за шкуру, а в нижнем ярусе представлены разбегающиеся враспынную животные: еще один лев, олени, зайцы, медведи, лисы и леопарды (илл. 6).

парды (илл. 6).



Илл. 9. Джулио Бонасоне. Посадка на Ковчег. Конец XVI в.
Музей Метрополитан, Нью-Йорк.

Илл. 10. Симон де Миль.
Выход из Ковчег на горе
Арарат. 1570. Частная
коллекция, Франция.



22

Заметим, что ко-мичность в сценах с «погрузкой» животных на Ковчег и «выгрузки» их из него присуща не только мозаикам Сан Марко, но и некоторым другим подобным изображениям, в частности, в «Иллюстрированной Книге Бытия», созданной в конце XIV в. и хранящейся в Британской библиотеке (MS Egerton 1894). Одна из ее миниатюр изображает, как на Ковчег поднимают, с помощью приставных лестниц, животных: обезьянку несут на плечи, медведя – взваливают на спину, телца и барана подносят к «погрузочным сходням», перекинув через плечо, льва же приходится тащить за задние ноги волоком по земле, ибо он упирается и цепляется когтями (илл. 7)...

Что до второй миниатюры из «Иллюстрированной Книги Бытия», где представлен выход из Ковчег, мы видим на ней лису, оленя, корову, обезьянку, овцу, козла, буйвола, пару баранов, ежа, волка, телца, медведя, козу, лошадь, льва и... дракона (илл. 8). Его появление, конечно, можно «списать» на несколько своеобразное истолкование стиха из Книги Бытия, описывающего созданий, взятых на борт Ковчег: «и все звери по роду их, и всякий скот по роду его, и все гады, пресмыкающиеся по земле, по роду их, и все летающие по роду их, все птицы, все крылатые, и вошли к Ною в ковчег по паре от всякой плоти, в которой есть дух жизни... (Быт. 7:13-15), но дело в том, что «дракончик» (или василиск, или грифон – некое фантастическое крылатое животное вновь и вновь «всплывает» в сюжетах о Ковчеге, причем, именно в изображениях «выгрузки»: мы встречаем его на соответствующей гравюре Джулио Бонасоне (илл. 9), датированной второй половиной XVI в., или на картине Симона де Милья 1570 г. (илл. 10). Об этом создании мы еще поговорим ниже, а пока сформулируем промежуточное наблюдение: в изображениях «погрузки» животных на Ковчег и их с него «выгрузки» фауна представлена весьма обильно, прежде всего копытными и хищными, с некоторой регулярной «примесью» таких созданий как ежи или зайцы.

Очевидность этого утверждение проблематизируется, если христианскую иконографию этого сюжета мы сравним с ее изводами, созданными в рамках иудаизма. Надо учитывать, что иудаистская традиция избегала изображения человека – но жесткого запрета на такие изображения все же не существовало. Так, миниатюра из «Золотой Агады» (MS Additional 27210, Британская библиотека), созданной в Испании в середине XIV в., посвящена высадке из Ковчег, и из животных на ней представлены только домашние копытные: овцы, коза, корова, ослик и свинья (илл. 11). Тогда как в христианских миниатюрах почти обязательно будут присутство-



Илл. 11. «Золотая»
пасхальная Агада.
2-я четверть XIV в.
Британская библиотека.
MS Additional 27210. Fol. 2v.

вать хищники – хотя бы лев, без него этот сюжет обойтись, практически, не может. По сути, в этих христианских изводах сюжета с Ковчегом присутствует отсылка к обретению Царства Божьего, когда «возлягут лев с агнцем». За этой расхожей формулой стоит пророчество Исайи «Тогда волк будет жить вместе с ягнцем, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их. И корова будет пасться с медведицею, и детеныши их будут лежать вместе, и лев, как вол, будет есть солому» (Ис. 1: 6 – 7), – но перетолкованное в христианской перспективе, не как провозвестие прихода Мошиаха, а как обещание Царства Божьего, увиденного через перспективу «Откровения Иоанна Богослова», и через роль Церкви – которая в «Откровении» уподоблена Невесте Агнца (ср.: Откр. 22: 9 – 15). На уровне догматики весь этот круг представлений получает окончательное оформление к эпохе зрелого Средневековья.

Насколько плотно к этому времени разработана «теология Ковчеха», показывает трактат Гуго Сен-Викторского «De arca Noe mystica» (О мистическом Ноевом ковчеге), написанный между 1125 и 1130 гг.¹⁰ Текст трактата является описанием «диаграммы», помогающей христианину приблизиться к постижению Бога, размышляя над Писанием и священной историей. Сама диаграмма изображает мироздание и развертывающуюся внутри него историю человечества, разделенную на шесть эпох, в соответствии с днями творения¹¹.

Гуго описывает космос, состоящий из трех сфер: эфирной (внутри нее представлены 12 знаков Зодиака и 12 месяцев), сферы воздуха (внутри нее представлены 12 ветров) и сферы Земли – в виде *tabula mundi* – земной карты. Внутри этой карты представлен Ноев Ковчег, отождествляемый с Церковью. Центральным столпом Ковчеха является Агнец Божий: то что расположено к югу от него ассоциируется с Древом жизни и Божественной природой Христа, а то, что к северу – с Книгой жизни и Его человеческой природой¹². «Сам ковчег означает Церковь; потоп же – похоти мира сего,»¹³ – пишет Гуго Сен-Викторский.

При этом и иудаизм, и христианство видели в Ное праотца современного человечества и проводили множество параллелей между ним и Ада-

Илл. 12. Адам среди животных в Раю. Каррандский диптих, левая створка. IV в. н.э., Музей Барджелло, Флоренция.

мом, а потому мирное пребывание всех животных на Ковчеге сравнивалось с их мирным бытием в Раю – и естественным образом изображения восхождения зверей на Ковчег во многом на уровне иконологии перекликалось с сюжетом о наречении Адамом имен тварям Божиим.

Самое раннее из христианских изображений с этим сюжетом – резной рельеф на пластинке из слоновой кости, известной под именем Каррандского диптиха (IV в. н.э., Музей Барджелло, Флоренция. Илл. 12). В правом верхнем углу изображен Адам, а рядом с ним сверху вниз, следуя сложному ритму, представлены орел, голубь, леопард, львица и лев, медведь, вепрь, лиса, слон, лошадь, козел, ящерица, змей, телец, кузнечик, овца, олень, и косуля.

24

Создавая новую иконологию, христиане, так или иначе, опирались на художественный опыт, который был сформирован античностью: несмотря на ошеломляющую новизну евангельской вести, художественные средства для ее облачения они могли взять только из арсенала тех, что были им знакомы.

Мотив предстояния животных человеку был хорошо разработан в античности: существовала традиция изображений Орфея, привлекающего зверей своей игрою на лире. Сохранилось множество римских мозаик и фресок с этим сюжетом, датируемых первыми веками нашей эры, и разбросанных по всей территории Римской империи – от Вечно-го города¹⁴ и Помпей¹⁵ или Палермо на Сицилии (илл. 13) до Волюбилиса¹⁶ в Марокко. Орфей на них изображался в цен-



Илл. 13. Орфей среди животных. Мозаика. 200 – 250 гг. н. э. Национальный археологический музей им. Антонио Салинаса. Палермо, Сицилия.



Илл. 14. Дионис с посохом, змеей и гроздьё винограда. I в. до н.э. Музей археологии, Неаполь.



Илл. 15. Дионис на леопарде. Делос, дом масок. 120 г. до н.э. – 80 н.э.

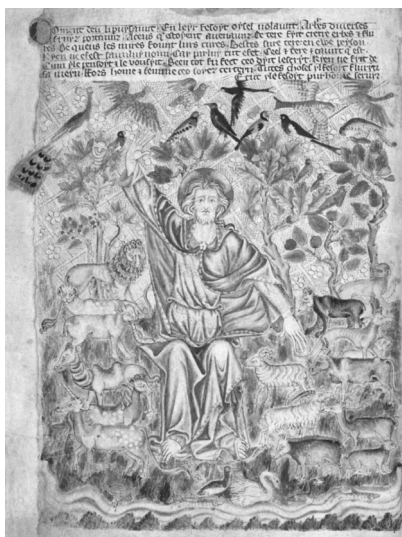
тре, играющим на лире, сидя на камне или выступе скалы, – окруженный зверями и птицами, среди которых почти обязательно представлены телец, козел, вепрь, лев и леопард. Последний традиционно связывался с культом Диониса и присутствовал в интересующем нас сюжете как своеобразное указание на смерть Орфея, растерзанного вакханками – по сути, пантера или леопард – одна из зооморфных ипостасей Диониса: так, на фреске из Помпей, ныне хранящейся в археологическом музее Неаполя, мы видим Диониса на фоне Везувия – фигура бога проступает сквозь виноградную гроздь, у ног его изображен леопард, а на переднем плане фрески представлен крупный змей, напоминающий о Дионисе Загрее (илл. 14). На мозаике из Делоса (120 г. до н.э. – 80 н.э.) Дионис представлен скачущим на леопарде (илл. 15).

Что касается птиц, окружающих Орфея – почти обязательно мы видим среди них орла, голубя и павлина (последний характерен для восточных провинций Империи, что объясняется местными культами, связанными с этой птицей) и весьма часто страуса: последний встречается, например, на мозаике из Дома А по Пьяцца Виттория в Палермо (пер. пол. III в. н.э.), мозаике из музея Джамахирийи в Триполи, датируемой III в. н.э., или мозаике из музея Филиппополиса в Шабе.

Как показала Эллиен Коновитц, Каррандский диптих с Адамом (илл. 12), нарицающим имена животных, следует именно этой «орфической» модели – мы видим здесь тот же самый набор зверей и птиц и композицию, когда фигуры свободно «парят» в пространстве¹⁷ и не привязаны к пейзажу. Перед нами именно иконологическая модель – это подтверждается тем, что сходная композиция для сюжета с Адамом и зверями встречается на датируемой концом V в. напольной мозаике в нефе церкви в Уарте, близ Апаimei на севере Сирии¹⁸ и на миниатюре из так называемого «Нортумберлендского bestiaria» XIII в., хранящемся в музее Гетти (илл. 16) – отчасти к этим изображениям примыкает перекликающиеся с ними миниатюры «Сотворение мира» из «Псалтири королевы Марии»



Илл. 16. Адам нарицает имена животным. Нортумберлендский bestiарий. 1250 – 1260 гг. Музей Гетти. MS 100. Fol. 5v.



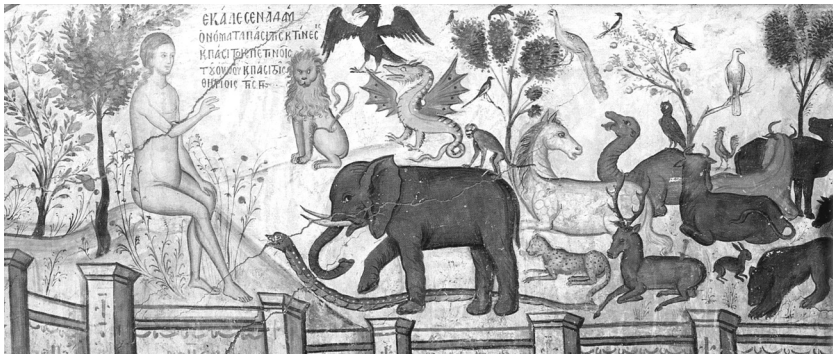
Илл. 17. Адам нарицает имена животным. Холканская иллюстрированная Библия. 1327 – 1335. Британская библиотека. MS Additional 47682& F. 2v.

(около 1310 – 1320 гг.) и так называемой «Холканской иллюстрированной Библии» (между 1327 – 1335 гг. – илл. 17).

Мозаика из Уарте интересна тем, что в ее левом верхнем углу присутствует крылатый лев или грифон. В нем можно увидеть льва святого Марка, но, скорее, мы имеем здесь дело с некоторыми рефлексамися местной восточной архаики и отсылку к древнему «львиному» богу, порой ассоциируемого с ипостасью богини Ал-Лат¹⁹, порой – с богом Ашем, и т.д. Подтверждение тому – крылатый лев на мозаике с Орфеем середины IV в. из Филиппополиса²⁰ (ныне Шаба) в Сирии (илл. 18). И возможно, именно от этих львов ведут свое происхождение фантастическое



Илл. 18. Орфей среди животных. Римская мозаика из Филиппополиса. Ок. 350 г. Музей в Шабе, Сирия.



Илл. 19. Феофан Критский.
Адам нарицает имена
животным. XV в. Монастырь
св. Николая Анапавсаса в
Метеорах, Греция.



Илл. 20. Царь Давид
в образе Орфея.
«Парижская псалтирь».
Национальная библиотека,
Париж. MS. gr. 139. f. 1v

крылатое создание, которое можно ассоциировать с василиском, на фреске XV в. «Адам нарекает имена животным», созданной Феофаном Критским для монастыря св. Николая Анапавсаса в греческих Метеорах (илл. 19)²¹. Соб-

ственно, василиск здесь мог, конечно, всплыть и из переводов Септуагинты, где он упоминается дважды, в 90 псалме и в 59 главе Книги Исаяи, но тот факт, что некое грифоно-драконообразное существо появляется на гравюрах и картинах многих художников XVI – XVII вв., посвященных высадке с Ковчега, подталкивает к поиску некоей протомодели.

Иконография «Орфея окруженного животными» в ее христианской рецепции раздробилась на два русла – одно дало ряд изображений Давида-псалмопевца, а другое – Адама, нарицающего имена зверям. В сюжетах с царем Давидом «орфическое» влияния отчетливо прослеживается, например, на миниатюре из так называемой «Парижской Псалтири» созданной в Византии в X в. (причем, прослеживается на уровне цитатности – илл. 20) – или в рельефе церкви Покрова на Нерли XII в. (илл. 21). В сюжетах с Адамом тот порой стоит в центре, как на миниатюре в bestiarii второй половины XIII в. из собрания Британской библиотеки (Sloane 3544, f. 15v – илл. 22), но чаще сидит на камне или стоит с края изображе-



Илл. 21.
Давид-псалмопевец.
Рельеф церкви
Покрова на Нерли.
1165.
Владимирская область.



Илл. 22. Адам нарицает имена животным.
Бестиарий. Вторая половина XIII в. Британская
библиотека. MS Sloane 3544. Fol. 15v.

28

ния, а к нему процессией идут звери – как на фреске Феофана Критского (илл. 19), о которой мы говорили выше, или на мозаике из собора Сан Марко (илл. 23). На последней мы видим: слева представлен восседающий на престоле Бог и стоящий вполоборота к Нему Адам, чьи руки в благословляющем жесте протянуты навстречу выстроившимся «в очередь» животным, изображенным в три ряда: на переднем плане, слева направо, попарно – кошки, овцы, волки, леопарды и ежи, на среднем – львы и верблюды, на дальнем – лошади и медведи. Львы и леопарды явно тяготеют происходящим и предпочли бы улизнуть: один из львов изображен сидящим к Адаму спиной – но он хотя бы оглядывается на того через плечо; леопарды, славящиеся своей агрессивностью, выражают свое недовольство еще более явно: сидящий мордой к человеку недовольно порывивает, в то время как второй просто отвернулся и шипит на «пристроившихся» за ним ежей.

Но если «набор животных» в сценах с Адамом вполне совпадает с «орфическим», то их символическое наполнение сильно отличается.

К XII в. окончательно оформляется представление о семи смертных грехах, иерархию которых часто иллюстрировали акронимом *saligia*, составленным из первых букв слов *Superbia* – гордыня, *Avaritia* – алчность, *Luxuria* – похоть, *Ira* – гнев, *Gula* – чревоугодие, *Invidia* – зависть и *Accidia* – лень. Чаще всего их изображали в виде женских фигур с животными атрибутами. Атрибуты эти могли варьироваться – но этому не стоит удивляться: символам свойственна текучесть наполнения, зависящая как от контекста, так и от воображения того, кто их созерцает: символ изначально подразумевает пульсацию разнородных смыслов. Характерным образом одно из английских наставлений XIV в.,



Илл. 23. Адам нарицает
имена животным.
Мозаика собора
Сан Марко, Венеция.
Нач. XIII в.

написанных в помощь проповеднику, давало 16 истолкований образа павлина, а средневековый богослов Петр из Поитеры (ок. 1130 – 1215) подчеркивал, что символ может совмещать противоположные значения – лев олицетворяет Христа, ибо ему неведом страх, но ярящийся лев указывает на дьявола²². Атрибутом гордыни могли выступать лев, павлин или лошадь, сбросившая седока; алчности – волк, кабан, медведь, обезьянка или саламандра; похоти – коза, свинья, павлин, леопард, собака или скорпион; гнева – леопард, медведь, волк или собака; чревоугодия – свинья, собака или волк; зависти – собака, змея (часто они представлены вместе), или индюк; лени – осел. При этом заметна определенная эволюция некоторых аспектов этой системы во времени: в средние века символами гордыни чаще выступал лев (илл. 24), гнева – леопард (илл. 25), алчности – обезьянка (илл. 26), а к началу Нового времени они, в основном, сменились на павлина (илл. 27), медведя (илл. 28) и волка/собаку соответственно. Атрибутом Похоти чаще всего выступает коза (илл. 29), лени – осел.

Тем не менее, это всего лишь тенденции. Так, в эталонно средневековом тексте, «Божественной комедии» Данте три зверя, преграждающие поэту путь из темного леса (илл. 30), на духовном уровне символически значат: пантера с ее узорчатой шкурой, напоминающей о привлекательности эфемерных земных наслаждений, – похоть, лев – гордыня, а волчица – алчность²³. Современники Данте готовы были давать и политический комментарий, указывая, что «пантера – плутократия городов-коммун, лев – тирания, волчица – римская церковь, изменившая своему призванию ради корысти»²⁴. Особенность дантевской символики и ее отклонение от «среднестатистических» версий его эпохи заключается в том, что звери из первой кантики «Божественной комедии» напрямую соотнесены со зверями



Илл. 24. Персонализации Гордыни и Зависти. Часослов. Ок. 1439 – 1450. Британская библиотека. Yates Thompson MS 3. Fol. 159r.



Илл. 25. Персонализация Гнева. Часослов. Ок. 1439 – 1450. Британская библиотека. Yates Thompson MS 3. Fol. 165v.



Илл. 26. Персонификация Алчности. Часослов. Ок. 1439 – 1450. Британская библиотека. Yates Thompson MS 3. Fol. 174r.



Илл. 28. Ян Сварт де Гронинген. Персонификация Гнева. Между 1510 и 1553. Британский музей.



Илл. 27. Криспин де Пассе Старший, по рисунку Мартина де Воса. Персонификация Гордыни. Между 1590 и 1637. Британский музей.

из пророчества Иеремии: «За то поразит их лев из леса, волк пустынный опустошит их, барс будет подстерегать у городов их: кто выйдет из них, будет растерзан; ибо умножились преступления их, усилились отступничества их» (Ире. 5:6).

В некоторых случаях мы встречаемся с осознанным удвоением символического кода – так Тициан в «Пастухе и нимфе» (1570. Музей изящных искусств, Вена – илл. 31) подчеркивает эротический характер изображаемой сцены двумя деталями, отсылающим к атрибутам *Luxuria* – *козлиной* шкурой, накинутой на плечи пастуха и *леопардовой* шкурой, на которой лежит нимфа, – выстраивая тем са-



Илл. 29. Персонализация Похоти.
Часослов. Ок. 1439 – 1450. Британская
библиотека. Yates Thompson MS 3. Fol.
172v.

мым и своеобразную иерархию желания, отчасти сходную с той, что представлена в его «Любви земной и небесной» (1514, Галерея Боргезе, Рим).

Важно подчеркнуть – анималистический код может варьироваться, но он плотно «вшит» в христианскую изобразительную традицию и во многом предопределяет «считывание» смыслов того или иного изображения. В таких сюжетах как звери в Раю или посадка на Ковчег, хищники будут наделены негативными символическими значениями, выступая персонализацией грехов – и тогда комичная, казалось бы,

сценка на миниатюре из уже упоминавшейся «Иллюстрированной Книге Бытия» XIV в. (MS Egerton 1894; см. илл. 7), где льва тянут за ноги, приобретает вполне серьезный смысл: даже подавленная, гордыня даёт о себе знать. При этом подразумевается, что «эдемское равновесие», когда звери не трогают друг друга, после высадки из Ковчега «аннулируется»: в частности, на картине Симона де Миля (ок. 1570. Франция, частное собрание. Илл. 10) можно видеть, как лев, едва сойдя на землю, уже тут же убил лошадь и принялся её терзать.

XVI – XVII в., с их любовью к экзотике, привнесли в интересующий нас сюжет новых животных, вроде райских птиц на полотне «Ноев ковчег» (ок. 1600) Якоба Савери Младшего, или носорога на уже упоминавшейся картине Симона де Миля, – причём, носорог этот явственно восходит к известной гравюре Дюрера. Однако среди этих экзотичных и, каза-



Илл. 30. Данте. Божественная комедия. Между 1444 и 1450.
Британская библиотека. Yates Thompson MS 36. Fol. 2.

лось бы, «новых» для зрителей созданий, некоторые «персонажи» вполне традиционны и латентно присутствовали в наших контекстах ещё на заре их формирования – так страусы, часто встречающиеся в конце XVI – первой половине XVII вв. на картинах и гравюрах с Ковчегом, были типичны для античных мозаик и фресок с Орфеем, которые и сформировали «набор» животных в Раю и животных, спасаемых Ноем. Но эти «орфические» животные в христианской традиции приобрели иную символическую нагрузку. В системе моральных аналогий, разработанных Средневековьем, страус олицетворял человека, ставящего небесное превыше земного: «Когда приходит время откладывать яйца, страус поднимает глаза к небу и смотрит, взойшла ли звезда, называемая Vergiliae, или Плеяды, и не откладывает яиц, пока та звезда не взойдет. Когда же страус видит звезду, что происходит в июне месяце, роет в земле яму, откладывает в нее яйца и закрывает их песком. И уходя от ямы, тут



Илл. 31. Тициан. Пастух и нимфа. 1570. Музей изящных искусств, Вена.

32



Илл. 32. Йоханн Саделер, по рисунку Дирка Баренца. Во времена Ноя. Между 1581 и 1583. Рийксмузеум, Амстердам.



Илл. 33.
Якоб Герриц
Лоеф.
Корабль
католической
церкви.
1580. Музей
Конвента
св. Екатерины,
Утрехт.

Илл. 34.
Ноев ковчег
и Корабль Церкви.
Витраж.
Церковь
св. Стефана на
Горе, Париж.
1613 – 1623.

же забывает о яйцах, и никогда не возвращается к ним. <...> И если страус знает надлежащее время и забывает о чадах своих, и преследует лишь небесное, полностью забыв о земном, сколь же ты, человек, должен стремиться к высшему...», как пишет автор Абердинского bestiaria, созданного около 1200 г.²⁵

К началу Нового времени эта характерная для средневековых bestiариев диалектика пороков и добродетелей, олицетворяемых животными, не вовсе ушла в прошлое, но лишь соединилась с интересом к тварному миру и его диковинам. Автор «Истории четвероногих тварей» (1607), одного из зоологических компендиумов начала XVII в., Эдвард Топсель писал в предисловии к своему труду: «Утверждая, что знание живых созданий при-

частно Божественному, я имею в виду ни что иное, как верное и точное



описание их имен, их облика и природы, которые берут свое начало в Божественном Создателе, потоки же, что изливаются из этого Источника Мудрости, просвещают ум человеческий... И сохранение всех тварей живых <...> в Ноевом Ковчеге, к которому любезно было Создателю привести их, ведомых инстинктом <...> – воистину, устроено сие для того, чтобы мог человек извлечь из того Божественную премудрость, которую Творец запечатлел во всем созданном Им, в природе всех тварей, как искру от величия Того, кем были они созданы. <...> Сие есть Летопись, написанная самим Господом, и всякое живое создание в ней есть слово, всякий род тварей – предложение, а вместе оно разворачивается как история»²⁶.

Все это наложило на ситуацию контр-реформации, по-новому поставившую проблемы морального выбора и личного спасения в условиях затяжного конфликта между протестантами и католиками, выразившегося, в том числе, и в бесконечной череде вооруженных столкновений – фактически, перманентная война стала фоном жизни не одного поколения. Настроения той эпохи, вполне эсхатологические, весьма ярко иллюстрируются гравюрой Йоханна Саделера, выполненной по рисунку Дирка Баренца между 1581 и 1583 гг. – «Во времена Ноя» (илл. 32). На переднем плане на ней изображена предающаяся утехам – чревоугодию, ласкам, музицированию компания, сидящая за столом – и лишь внимательно присмотревшись, зритель обнаруживает на заднем покачивающийся на волнах Ковчег. Сюжет этот оказался весьма востребован (напомним, что гравюра, с ее тиражностью, изначально ориентирована на массовый спрос): несколько лет спустя Саделер издаст еще одну гравюру на эту тему – по рисунку Мартена де Воса, похожая гравюра появится у Корнелиса Галле... Все три работы акцентируют отречение от «радостей мира» и побуждают «подняться на борт Ковчеха». Собственно, Ковчег становится здесь абсолютным синонимом Корабля Церкви. Изображения последнего (как правило, атакуемого неверными) были в то время чрезвычайно популярны и у католиков, и у протестантов – одно перечисление созданных в XVI – первой половине XVII вв. фресок, живописных полотен и гравюр с этим сюжетом заняло бы здесь массу места – потому приведем в качестве типичного примера «антикатолический» по своему пафосу «Корабль церкви» Якоба Геррица Лоефа (1580? – Музей Конвента св. Екатерины в Утрехте. Илл. 33). На фоне этих «конфессионально ангажированных» изображений сюжет с Ковчегом, с одной стороны, предполагал определенную нейтральность (илл. 34), а с другой, визуализировал необходимость управления страстями в духе Вруденцевой «Психомахии», приобретшей новую популярность в эпоху Возрождения.

И брейгелевский «Райский пейзаж со зверями и Ноевым ковчегом» существует на пересечении всех этих сложных контекстов – наследуя античным мозаикам с Орфеем и раннехристианским миниатюрам, удовлетворяя интерес к природному миру и экзотике, характерный для раннего Нового времени, отзываясь при этом на политические и религиозные проблемы своей эпохи.

¹ URL: <http://www.janbrueghel.net/object/paradise-landscape-with-noahs-ark-los-angeles-j-paul-getty-museum> [дата обращения: 05.03.2017].

² Arianne Faber Kolb. Jan Breughel the Elder. The Entry of the Animals into Noah's Ark. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005. P. 1.

³ Arianne Faber Kolb. Jan Breughel the Elder. The Entry of the Animals into Noah's Ark. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005. P. 14 – 15.

⁴ Lee Hendrix. Of hirsutes and insects: Joris Hoefnagel and the art of the wondrous // *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*. 1995, Vol. 11, N 4. P. 374.

⁵ Janice Neri. Joris Hoefnagel's Imaginary Insects. Inventing an Artistic Identity / Janice Neri. The Insect and the Image. *Visualising Nature in Early Modern Europe* 1500 – 1700. P. 3 – 26.

⁶ О причинах этого см.: John Lowden. Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis // *Gesta*, Vol. 31, No. 1 (1992). P. 40-53.

⁷ R. P. J. Hooyma. Die Noe-Darstellung in der frühchristlichen Kunst: Eine christlich-archäologische Abhandlung zu J. Fink: Noe der Gerechte in der frühchristlichen Kunst // *Vigiliae Christianae*, Vol. 12, No. 3 (Sep., 1958), pp. 113-135.

⁸ История «Коттоновской Книги Бытия» прослеживается с XI в. и отчетливо документирована начиная с XVII в., когда она попала в руки сэра Роберта Коттона. Именно тогда рукопись начали пристально изучать, французский антиквар Никола-Клод Фабри де Пейреск пытался заказать копии с ее миниатюр, позже миниатюры пытался копировать французский художник Даниэль Рабель (см: James Carley. Thomas Wakefield, Robert Wakefield and the Cotton Genesis // *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, Vol. 12, No. 3 (2002). P. 246 – 265). К сожалению, 23 октября 1731 г. в Вестминстерском Ашбернем-хаус, где хранилась рукопись случился пожар, манускрипт сильнейшим образом пострадал – по сути, от него сохранилось лишь сотня с небольшим поврежденных фрагментов. С тех пор делались неоднократные попытки реконструировать рукопись – в частности, было установлено, что она послужила прототипом для мозаик венецианского собора Святого Марка. Впервые аргументировано эту версию высказал У. Р. Летаби в 1912 г. (см: W. R. Lethaby. *The Painted Book of Genesis in the British Museum*// *Archaeological Journal*. 1912, Vol. LXIX. P. 88 – 111). К середине 1980-ых Курту Вайцману и Герберту Леону Кесслеру удалось в той мере, в которой это возможно, реконструировать манускрипт (К. Weitzmann and H. L. Kessler. *The Cotton Genesis. British Library codex Cotton Otho B. VI. Princeton*, 1986), а Отто Демус подробно описал его соотнесенность с убранством Сан Марко (Otto Demus. *The Mosaics of San Marco in Venice*. 2 vols. Chicago and London, 1984).

⁹ См.: Robert W. Scheller. *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (220 BC – c. 1470)*. Amsterdam, 2007. P. 30 – 31; Kristine Edmondson Haney. *Some Old Testament Pictures in the Psalter of Henry of Blois*// *Gesta*, Vol. 24, No. 1 (1985). P. 38 – 39.

¹⁰ Английский перевод см: Hugh of St. Victor. *A Little Book About Constructing Noah's Ark*. Transl. by Jessica Weiss / *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Ed. by Mary Carruthers and Jan Ziolkowski. Philadelphia, 2002.

¹¹ Первая эпоха – от Адама до Потопа, вторая – от Потопа до Авраама, третья – от Авраама – до Давида, четвертая – от Давида до Вавилонского пленения, пятая – от Вавилонского пленения до Христа, шестая – от Христа до Страшного Суда.

¹² Hugh of St. Victor. *A Little Book About Constructing Noah's Ark*. Transl. by Jessica Weiss / *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Ed. by Mary Carruthers and Jan Ziolkowski. Philadelphia, 2002. P. 47 – 49.

¹³ Hugh of St. Victor. *A Little Book About Constructing Noah's Ark*. Transl. by Jessica Weiss / *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Ed. by Mary Carruthers and Jan Ziolkowski. Philadelphia, 2002. P. 65.

¹⁴ Фрески «Орфей во фригийском наряде» из Катакомб Домитиллы и «Орфей, играющий перед животными» из Катакомб Петра и Марселлины, I в. н. э.

¹⁵ Фреска в так называемом «Доме Орфея», I в. н. э.

¹⁶ Мозаика конца II – начала III в. н.э. в триклинии так называемого «Дома Орфея» в окрестностях современного Мекнеса.

¹⁷ Ellen Konowitz. *The Program of the Carrand Diptych*// *The Art Bulletin*. 1984. Vol. 66, N 3. P. 484 – 488.

¹⁸ Maria Teresia Canivet and Pierre Canivet. *La mosaïque d'Adam dans l'église syrienne de Hûarte / Cahiers Archéologiques* 24, 1975. P. 49–70; Henry Maguire. *Adam and the Animals: Allegory and the Literal Sense in Early Christian Art* // *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 41, *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday* (1987). P. 368-371; Sara Kuehn. *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art. Islamic History and Civilization* (Book 86). Brill, 2011. P. 116.

¹⁹ С сожалением приходится констатировать, что некоторые из ближневосточных художественных памятников, определяющих контекст интересующей нас проблематики за последние несколько лет безвозвратно утеряны из-за боевых действий в Сирии – в частности, в июне 2015 г. взорван лев Ал-Лат в Пальмире; видимо, утрачены и некоторые из мозаик и нам остались только описания, фотографии и прорисовки.

²⁰ Мозаика, датируемая ок. 350 г. н. э., ныне в музее Шабы.

²¹ Монастырь этот с момента своего возникновения в XIII в. был теснейшим образом связан с афонским монашеством, что во многом объясняет как традицию, на которую были ориентированы его фрески, так и их источники, возможно, непосредственно восходящие еще к первым векам христианства.

²² John Cage. *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Berkley, Los Angeles, 1993. P. 83.

²³ Simona Cohen. *Animals as disguised symbols in Renaissance art*. Leiden – Boston, 2008. P. 176 – 178.

²⁴ А. Л. Доброхотов *Данте*. М., 1990. С. 94.

²⁵ *The Aberdeen Bestiary*. Aberdeen University Library MS 24. Fol. 41r – 41v.

²⁶ Цит. по: Edward Toppel. *The Epistle Dedicatory / Edward Toppel. The History of Four-footed Beasts, Serpents and Insects*. London, 1668. Без пагинации.

Поворот и движение созвездий зодиакального бестиария на небесных картах

Происхождению и истории зодиакальных созвездий посвящено значительное число исследований¹. Я не буду останавливаться подробно на этом вопросе, отмечу лишь, что зодиакальные созвездия возникли в шумерской культуре, по крайней мере, в первой половине II тысячелетия до н.э., в качестве полосы созвездий Зодиак сформировался окончательно к VII в. до н.э., двенадцатиричная же его структура впервые зафиксирована в месопотамских текстах начала V в. до н.э. Зодиак в Древней Месопотамии имел символическое происхождение, т.е. не был связан с визуальной топографией тех или иных звезд. В Древнюю Грецию Зодиак пришёл в VI–V вв. до н.э., однако, в классическом виде утвердился окончательно благодаря астроному Евдоксу Книдскому, жившему в первой половине IV в. до н.э. Как показал Г.Е. Куртик², греки заимствовали визуальные образы созвездий, которые впоследствии были переосмыслены с точки зрения греческой мифологии. Образы созвездий были также сопряжены с конкретным расположением звезд, как бы наложены на звездную топографию: начиная с поэмы Арата «Явления» (III в. до н.э.), опиравшегося на Евдокса, созвездия представляют собой визуальные образы, соотносимые со звездами. Корпус созвездий античного мира был в окончательном виде зафиксирован Клавдием Птолемеем в «Альмагесте» (первая пол. II в. н.э.) и включал 48 созвездий. Показательно при этом, что традиция изображения созвездий в виде визуальных образов обладала большой устойчивостью.

В центре моего внимания один вопрос – в каком направлении движения или в каком повороте изображались на звездных картах созвездия в поясе Зодиака и почему? В качестве материала для анализа я не буду привлекать отдельные, самостоятельные изображения зодиакальных созвездий или даже всего пояса Зодиака, которых имеется большое количество, и они весьма разнообразны, а остановлюсь только на картах и глобусах, т.е. на тех памятниках, где зодиак вписан в общую композицию всей карты звездного неба. Именно там предельно ясна взаимная расположенность и соотносённость созвездий не только в поясе Зодиака, но и по отношению ко всем остальным созвездиям³. На некоторые особенности поворота изображений созвездий ранее обращал внимание Г.Е. Куртик, но эта тема не получила в его работе дальнейшего развития⁴.

Сложность заключается также и в том, что те древние и отчасти средневековые памятники, о которых будет идти речь, имеют весьма условные датировки, и, более того, не вполне ясно, отражают ли они более ран-

ною традицию или же нет. Поэтому в полной мере детально проследить эволюцию изображений невозможно. Нужно учитывать также и фрагментированность самого корпуса источников. От античности до нас дошли только единичные памятники в виде глобусов, от Египта (причём эллинистического) – одна карта-барельеф, от арабской астрономической традиции – также буквально несколько глобусов, некоторые из которых плохо поддаются относительно точной датировке.

Текстуальные описания звёздного неба в таких произведениях, как «Явления» Арата (III в. до н.э.)⁵, «Астрономика» Марка Манилия (первая пол. I в. н.э.)⁶, «Астрономия», приписываемая (?) Юлию Гигину (II в. н.э.?)⁷, не дают чётких обозначений расположения визуальных образов зодиакальных созвездий. Более показателен в этом отношении «Альмагест» Птолемея, но к этому времени относятся и первые, дошедшие до нас карты и глобусы.

Рассмотрим имеющиеся на сегодняшний день памятники в условном хронологическом порядке.

1. **Дендерский зодиак.** Египетский барельеф эпохи Птолемеев, находившийся в храмовом комплексе богини неба Хатхор в городе Дендера в Верхнем Египте. Открыт во время египетского похода Наполеона, позднее, при Людовике XVIII привезён во Францию, ныне хранится в Лувре. Датировка этого памятника неопределённая: крайняя поздняя дата – начало I в. н.э. Возможно, Дендерский зодиак древнее и относится к I в. до н.э., а также не исключено, что он несёт отображение ещё более древней традиции. В любом случае это памятник эллинистического Египта, представляющий собой соединение собственно египетской культурной традиции и античной.



на восток, но голову повернувшего на запад. Таким образом Телец тоже представляет собой оборачивающуюся фигуру и в этом отношении выступает в качестве зеркальной пары Овну. Поворот фигур Овна и Рыб противоположен, противоположен и поворот фигур Овна и Тельца, тем самым Овен выступает очевидным нарушением общего поворота фигур всего

Все зодиакальные созвездия Дендерского зодиака за исключением двух повернуты своими фигурами направо от зрителя, т.е. на восток, и в круговом расположении ориентированы против часовой стрелки, т.е. обращены навстречу солнцу.

Две фигуры, расположенные иначе – созвездия Рака и Овна. Созвездие Овна показано так же, как оно изображалось ещё в месопотамский период – в виде лежащего барана, тело которого обращено на запад, а голова – на восток (оборачивающийся баран)⁸. Навстречу ему расположена фигура Тельца, обращённого телом

Зодиакального круга.

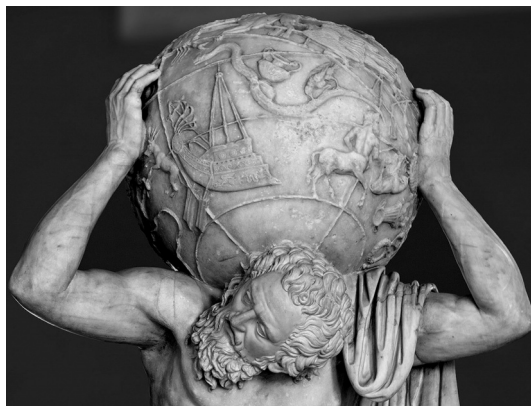
Второе исключение – это созвездие Рака (изображённого в виде краба). Он, подобно Овну, повернут влево от зрителя, т.е. на запад. Таким образом он развернут задней частью к Близнецам и передней – ко Льву, представляя собой второе очевидное нарушение. Линии разворота фигур проходят между Рыбами и Овном в первом случае и Близнецами и Раком во втором. Причём очевидно, что этот разворот сознателен. Если Овен изображался обернувшимся ещё в древнемесопотамский период, то повернуть Рака в ту же сторону, что и другие зодиакальные созвездия, для авторов Дендерского рельефа не составляло никакого труда. Тем не менее он повернут спиной к Близнецам и явно нарушает общую последовательность.

Ясно, что оба случая разворота фигур маркируют границы между Рыбами и Овном и между Близнецами и Раком или, иными словами, выделяют именно эти два созвездия особым образом.

2. **Атлант Фарнезе.** Эта мраморная статуя, изображающая Атланта, который держит на плечах небесный глобус, датируется первой половиной II в. н.э. и представляет собой римскую работу. Она экспонируется в Национальном археологическом музее в Неаполе. Считается, что статуя сделана с оригинала I в. до н.э., или даже восходит (в части небесного глобуса) к звёздному каталогу Гиппарха (II в. до н.э.).

В изображении Зодиака на глобусе Атланта Фарнезе нет какого-то общего движения всех созвездий – это движение разнообразно. Представляет оно собой следующую систему. Овен обращён на запад, но голова его смотрит на восток – это всё тот же оборачивающийся Овен, как и на Дендерском зодиаке. Телец представлен в виде половины фигуры быка (истoki такого изображения могут относиться ещё к новоассирийскому периоду⁹), обращённого на восток, т.е. развернутого спиной к Овну. В том же направлении следуют далее изображения созвездий Близнецов и Рака, а затем Рак встречается «лицом к лицу» со Львом, который повернут на запад. Движение Льва продолжает Дева, затем следуют обращённые в ту же сторону Весы, Скорпион, Стрелец и Козерог. Спиной к Козерогу обращена фигура Водолея, который встречается с Рыбами, в целом повторяющими «обернувшийся» поворот Овна (одна рыба обращена на запад, т.е. влево от зрителя, а вторая – направлена вверх, но по диагонали на северо-восток).

Таким образом, фигуры созвездий «расходятся» в точке Козерог – Водолей и «сходятся» в точке Рак – Лев. Вторая точка почти идентична аналогичной точке Дендерского зодиака, где Лев и Рак обращены друг к другу (Рак на глобусе Атланта Фарнезе также изображён в виде краба). Первая же точка



представляет собой очевидную новацию, но составляет симметричную пару второй. Третья точка разворота изменила положение по сравнению с Дендерским зодиаком – Овен и Телец не сходятся, а расходятся. Ясно, что эта точка возникла из простого деления полукружия между двумя предыдущими точками напополам. Это «расхождение» фигур двух созвездий вызвало ситуацию «встречи» Водолея и Рыб. Четвёртая же возможная точка (между Весами и Скорпионом) оказалась никак не маркирована.

3. **Майнцский глобус.** Этот памятник представляет собой небольшой бронзовый предмет, служивший, по-видимому, навершием гномона. Он датируется примерно 150–220 гг. н.э. и, как полагают, происходит из эллинистического Египта. Называется условно так потому, что хранится в Центральном римско-германском музее в Майнце.



На этом глобусе в положении зодиакальных созвездий наблюдаем ту же картину, что и на глобусе Атланта Фарнезе. Отличны лишь два момента. Близнецы здесь расположены вертикально, а не наклонены в положение эклиптики, фигуры их обращены друг к другу, поэтому ни о каком повороте – правом или левом – говорить не приходится. Второе отличие – отсутствие созвездия Весов, вместо которого изображены неестественно

длинные клешни Скорпиона, тянущиеся вслед фигуре Девы. Расходящиеся же Водолей и Козерог, Овен и Телец и сходящиеся Рак и Лев повторяют топографию глобуса Атланта Фарнезе.

4. **Арабские небесные глобусы** с изображением созвездий (к примеру, один из которых, датируемый 1144–1145 гг., хранится в Лувре, а другой, из Марагинской обсерватории, датируемый 1279 г. – в Физико-математическом салоне в Дрездене) полностью заимствовали карту созвездий у античной традиции. Это касается и поворота фигур Зодиака.

5. **Альбрехт Дюрер, 1515 г.** Первая печатная карта звёздного неба¹⁰. На этой карте зодиакальные созвездия изображены в том же повороте, что и на глобусе Атланта Фарнезе. Рак представлен в виде обычного рака, он обращён передней частью к голове Льва. За Раком в той же обращённости на восток следуют Близнецы и Телец. Затем спиной к Тельцу повернут оборачивающийся Овен, далее следуют обращённые на запад Рыбы, затем Водолей и Козерог, повернутые спинами друг к другу: фигура Водолея повернута на восток, а Козерога – на запад. Далее в том же направлении, что и Козерог развёрнуты фигуры Стрельца, Скорпиона, Весов, Девы и Льва. При этом человеческие фигуры созвездий показаны как бы сзади, обращёнными к небу.

В повороте зодиакальных созвездий заметна, впрочем, одна особенность – несмотря на то, что фигура Водолея повернута на восток, от Козерога, его голова смотрит на запад. То есть фигура Водолея приобрела такой же оборачивающийся вид, как и фигура Овна. Непосредственно к пра-



вому плечу Водолея примыкает голова Пегаса, хотя, возможно, это и не могло послужить решающей причиной для разворота головы Водолея.

Как бы то ни было на этой карте видим всё те же три точки «расхождения» и «схождения» – расхождения Водолея и Козерога, Овна и Тельца и схождение Рака и Льва.

Карта Дюрера стала, по сути, образцом в изображении созвездий и для последующих карт вплоть до конца XVII в. Именно так же (в смысле поворота фигур) представлены зодиакальные созвездия на картах и Петра Апиана («Astronomicum Caesareum», 1540 г.), и Андреаса Целлариуса («Harmonia Macrocosmica», 1660 г.), и Яна Гевелия («Uranographia: totum caelum stellatum», 1690 г.).

Итак, из этого обзора можно заключить, что первоначально значимыми фигурами созвездий в отношении их разворота на небесных картах были, во-первых, Овен и, во-вторых, Рак. Фигура Овна имела как бы два направления движения – и на запад, и на восток. С одной стороны движение Овна было противоположно движению Рыб (они расходились), с другой – движению Тельца (они сходились). Движение Рака также было противоположно и движению Близнецов (они расходились) и движению Льва

(они сходились). Внутреннего разворота в самой фигуре Рака (подобно фигуре Овна) не было, да, по-видимому, и быть не могло, так как само изображение рака или краба не предполагает подобного. Совершенно понятно, что развороты фигур Овна и Рака символизировали таким образом точки весеннего равноденствия и летнего солнцестояния.

По-видимому, следующим этапом можно считать разворот фигур Козерога и Стрельца в направлении друг от друга. Этот разворот был диаметрально противоположен схождению Рака и Льва – точка этого схождения диаметрально противоположна точке расхождения Козерога и Водолея. Иными словами, фигуры созвездий как бы расходились от Водолея и Козерога, чтобы сойтись между Раком и Львом. В соответствии с выделением этой новой точки и сопряжённого с нею разворота фигур возникли, во-первых, схождение фигур Водолея и Рыб, а, во-вторых, расхождение вместо схождения фигур Овна и Тельца. Иными словами, развёрнуты были фигуры созвездий Водолея и Овна с Тельцом. В результате на зодиакальном круге получились две точки расхождений – Овен и Телец, Козерог и Водолей, и одна точка схождения – Рак и Лев, оставшаяся неизменной. Полагаю, что при всей условности ориентации в пространстве фигур зодиакальных созвездий, можно предполагать, что выделение точки разворота, расхождения фигур в «зимней» части зодиакального круга было связано со стремлением как-то визуально выделить точку зимнего солнцестояния.

42

Примечательно, впрочем, что точка осеннего равноденствия так и не была визуально обозначена на карте созвездий. Напротив, направление поворота фигур созвездий Весов и Скорпиона оставалось всегда аналогично повороту соседних с ними фигур Девы и Стрельца.

Определение соответствия точек равноденствий и солнцестояний созвездиям Овна, Рака, Водолея (и Весов), бесспорно, указывает на период II–I тыс. до н.э., когда собственно и сформировался Зодиак сначала в культуре Древней Месопотамии, а потом Древней Греции. Именно к этому времени и относятся вышеописанные особенности поворота фигур зодиакальных созвездий, обнаружившие большую устойчивость в изображении на протяжении последующего времени, Средневековья и раннего Нового времени.

¹ Ван-дер-Варден Б. Пробуждающаяся наука II. Рождение астрономии. М., 1991. С. 17–18, 137–139, 300–305; Гурштейн А.А. Реконструкция происхождения зодиакальных созвездий // Историко-астрономические исследования. Вып. XXIII. На рубежах познания Вселенной. М., 1992. С. 19–63; История Зодиака в истории культуры // Вестник древней истории. 1995, № 1. С. 153–200; Емельянов В.В. Ниппурский календарь и ранняя история Зодиака. СПб., 1999 (особенно с. 178–198); Куртик Г.Е. О происхождении названий греческих зодиакальных созвездий // Вопросы истории естествознания и техники. 2002. № 1. С. 76–106; Куртик Г.Е. Звёздное небо Древней Месопотамии: шумеро-аккадские названия созвездий и других светил. СПб., 2007; Куртик Г.Е. Введение Зодиака как полосы созвездий в месопотамской астрономии // Вопросы истории естествознания и техники. 2012, № 1. С. 23–32.

- ² См.: Куртик Г.Е. О происхождении названий греческих зодиакальных созвездий.
- ³ Именно по этой причине я не рассматриваю такой, например, источник, как Каирский Зодиак (Зодиак Даресса), не сохранившийся в оригинале, но датированный римской эпохой – там зодиакальный пояс представлен вне остального звёздного неба.
- ⁴ Куртик Г.Е. О происхождении названий греческих зодиакальных созвездий. С. 82–83, 86–87.
- ⁵ Арат. Явления. СПб., 2000.
- ⁶ Марк Манилий. Астрономика (наука о гороскопах). М., 1993.
- ⁷ Гигин. Астрономия. СПб., 1997.
- ⁸ Куртик Г.Е. О происхождении названий греческих зодиакальных созвездий. С. 82, 94.
- ⁹ Там же. С. 95.
- ¹⁰ О ней см.: Кузьмин А.В. К 500-летию первопечатной карты звёздного неба // Институт истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова РАН. Годичная научная конференция, 2015. М., 2015. С. 116–118; Он же. Созвездия Альбрехта Дюрера (1515–2015) // Вспомогательные исторические дисциплины и источниковедение: современные исследования и перспективы развития. Материалы XXVII Международной научной конференции. М., 2015. С. 275–277.

Бурный зверь с бурными ногами

Когда такой зверь мог появиться в русской поэзии?

В 18-м веке – вполне мог. «Столетье безумно и мудро» – если идти не от антитезы, а от синонимии – вполне можно бы назвать «столетье безумно и бурно». Там скачет абсолютно всё (люди, горы, реки, олени, холмы, древа, стихи, музы) и всем (руками, ногами, стихами).

Но если 18 век легко можно описать глаголом «скакать» – то и прилагательное «бурный» тоже вполне подойдет. В поэзии 18 века всё бурное: бездна, вихри, море, понт, погоды... У Сумарокова встретится «бурный стон», «бурно время» и «чистейший бурный огонь».

Самым бурным из всех русских «бурных гениев» 18-го века был, безусловно, Ломоносов, автор главной русской оды, не только ставшей «первым криком жизни» (Ходасевич), но и задавшей русской поэзии яркий бестиарный тон: там и лев, и волк (как в стадах, так и одиночный), и орлы, и змея.

Именно в ней появляется первый из двух главных коней русской поэзии. Его явление предваряет пар от многих коней – вражеских:

Скрывает небо конской пар!
Что ж в том? стремглав без душ валяются...

Сами кони даже не нужны: синекдоха за них всё скажет.
Далее следует воспоминание о «быстром» коне Петра:

Так быстрой конь его скакал,
Когда он те поля топтал,
Где зрим всходящу к нам денницу....

И вот – наконец – даже не конь, а огненный сияющий кентавр:

От востока скачет по сту верст,
Пуская искры конь ноздрями.
Лицем сияет Феб на том...

Слово «лицо» поставлено так, что оказывается в центре внимания и кажется относящимся как к коню (ноздри, пускающие искры), так и всаднику (сияющий Феб). Описание – торжество огня и света: искры, пламя,

сияние. Конь-огонь, пускающий искры, которые полетят далеко. Но эпитета у этого коня нет.

В следующих ломоносовских одах конь по-прежнему без эпитета.

Зато эпитет приобретают ноги. Они бурные. Это вполне в ломоносовском бунтарском сопрягающем далековатое стиле:

Там кони бурными ногами
Взвивают к небу прах густой...

Бурность только усиливается от того, что её производят не кони, а ноги: их ведь вчетверо больше, чем самих коней. Вот ещё один ломоносовский бурноногий «кентавр» – на этот раз верхняя часть принадлежит не богу, а богине:

...Крутит главой, звучит браздами
И топчет бурными ногами,
Прекрасной Всадницей гордясь!

Дерзнул ли кто из российских поэтов повторить эксперимент? Кроме насмешника Сумарокова, разрекламировавшего формулу во «Вздорных одах»:

Крылатый конь перед богами
Своими бурными ногами
В сей час ударит в вечный лед...

45

Да. И этот один – граф Хвостов:

Там гривой с воздухом эфирский конь играя,
Ногами бурными ил чёрный попирая...

В примечании сказано: «...выражение “ногами бурными” почерпнуто у Ломоносова см. 6-ю его оду». Вот кто истинный продолжатель. На таких-то мелочах и видно, как причудливо тасуется колода.

Тут можно бы порассуждать об оппозиции «обычное / редкое». Бурные ноги оказываются редкостью, и граф Хвостов смело выступает именно на её стороне.

Итак, сначала появилась редкость, бурные ноги. Бурность быстро передалась всему животному.

Бурный конь – менее экстравагантен, чем бурные ноги. Поэтому он приживётся. И даже войдёт в моду.

Бурному коню вольготно в единственном числе: он и несётся, и летит, и скачет. А может представлять совершенно оксюморонную картину («бурный конь – стоял тих», Н. Языков), если разрушается кентаврическое единство и конь стоит над телом бездыханного хозяина. Но если надо обрушиться на врага, он не брезгует и множественным числом. Когда, как у Жуковского,

...бурные кони яряты и кипят,
Крутя свои волнисты гривы,

ни один враг не устоит.

Русские поэты с радостью приводили своих коней в бурный табун. В. Петров, Капнист, Державин, Дмитриев, Жуковский, Батюшков, Рылеев, Языков, Лермонтов, Тепляков, Бенедиктов, Кукольник, Апухтин, Аполлон Майков... Благодаря переводу Гнедича в число обладателей бурных коней включён и Гомер. Можно любоваться и любоваться.

А граф Хвостов привёл на бурный парад... лошадь. Это неожиданно, непривычно – и вполне в духе графа:

Осёл – смиренный скот,
А лошадь – бурный зверь...

Далее в тексте притчи бурный зверь всё время именуется конём и может показаться, что «лошадь» и «конь» для графа синонимы:

...привык мой конь гордиться,
Скакать
И вихрь, и облака топтать
И пламя из ноздрей пускать...
Смотри моей ты конской мочи,
Смотри, какой я дам прыжок!..

Но уж больно негероический конец у этого «героя»:

46

Конь прыг, поторопился
И утопился

Сразу ясно, что это лошадь, а никакой не конь.

А вот у зачинщика парада – Ломоносова – бурного коня нет. Он остался верен бурным ногам и принципу синекдохи: «зачем вся дева, если есть колено?..»

И бурный конь, и бурные ноги дали простор словотворчеству.

В 1831 у Н. Языкова появился эпитет «бурноногий»:

Встрепенулся конь – и в поле
Бурноногий поскакал!

А кто автор «Оды в громко-нежно-нелепо-новом вкусе», где живёт

Сафиристо-храбро-мудро-ногий,
Лазурно-бурный конь Пегас?

Игорь Северянин? А вот и нет! Панкратий Сумароков. 1802 год...

Парад бурных коней прекрасен. Но где же на нём Пушкин?

Он не отвергал эпитета – ни на уровне RES, ни на уровне VERBA: бурная погода, бурные реки, бурная ночь, бурное новгородское вече, «бурные смятений времена», бурные дни, бурное море, бурная череда волн, «бурная мечта», «бурный разрыв потока», бурная Мельпомена, бурный Зевес, бурные любви желанья, бурная молодость Константина, бурная душа Иоанна Грозного...

Онегин сначала был «жертвой бурных заблуждений», а потом стал «отступником бурных наслаждений»... Формула «бурная жизнь» объеди-

няет князя Курбского, Дмитрия Самозванца (у него «бурная судьба») самого поэта («жизнь моя, доселе такая кочующая, такая бурная...», В.П. Зубову, 1 декабря 1826), Владимира Ленского, Грибоедова... Много, много странных сближений даёт эпитет...

Бурных ног у Пушкина нет. В «Онегинской» строфе про море пред грозой есть и «бурный», и «ноги» – но они не составляют единства.

А вот и бурный конь:

«А где мой товарищ? – промолвил Олег, –
Скажите, где конь мой ретивый?
Здоров ли? всё так же легок его бег?
Всё тот же ль он бурный, игривый?»

Какой оказалась последняя игра этого бурного коня – все помнят.

Пушкин видел моду на бурную конскую вакханалию. И это единственная его дань – «на, вот возьми её скорей».

Двух главных коней русской поэзии связывает глагол «скакать». И то, что они перескакивают через моду.

Ломоносовский конь скачет совсем без эпитета. В «Медном всаднике» бурные – воды и волны. А у коня другой эпитет.

Откуда скачет ломоносовский «по сту вёрст» – ясно: «от востока».

А куда? Ломоносов этот вопрос оставляет Пушкину:

Куда ты скачешь, гордый конь?..

Но не даёт ответа конь – на то он и гордый. И в модных играх не участвует. Да мода скоро и кончилась.

Гоголь, Пушкин, Мицкевич
и летящие по воздуху кони

Напомним финал первого тома поэмы Гоголя:

Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит чорт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затанул песню – кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход! и вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали как что-то пылит и сверлит воздух.

48

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымитесь под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: Не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная Богом!... Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земли, и косясь посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства.

(Гоголь 1842, 474-475; то же: Гоголь 1846, 270-271).

В этом тексте, исключительно сложном, различимы отсылки к «петербургской повести» Пушкина, ср.:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

(Пушкин: Акад., 5, 147).

Как видим, Гоголь повторяет пушкинский вопрос о будущем России («Куда ты скачешь, гордый конь <...>?» – «Русь, куда ж несешься ты <...>?») и при этом вопрос этот остается без прямого на него ответа («Не дает ответа»). Кроме того, у Гоголя, как у Пушкина, этот вопрос связывается с темами скачки и при этом в обоих случаях эти конь / кони оказываются исполненными силы («что за неведомая сила заключена в сих <...> конях» – «Какая сила в нем сокрыта!») и характеризуются как *медные* («дружно и разом напрягли медные груди» – ср. соответствующий эпитет в заглавии «петербургской повести» и в ее тексте: «За ним несется Всадник Медный», «За ним повсюду Всадник Медный / С тяжелым топотом скакал» [Пушкин: Акад., 5, 148]). Сохраняет Гоголь и другой пушкинский эпитет, *ужасный*, трансформируя его в *ужас* («что значит это наводящее ужас движение?») и, незадолго перед тем, в *испуг* («да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход»). Сохранены конские *копыта*, поднявшиеся над землей и не опускающиеся на нее («почти не тронув копытами земли» – «где опустишь ты копыта?»). Чуть более отдаленное сходство: у Пушкина вся картина объята туманом («мглою»), у Гоголя пылью («пылит», «дымом дымится»). Еще более отдаленное, но не исчезающее малое: гоголевской *молнии* соответствует пушкинский *огонь*. Наконец, вполне сопоставимы отдельные приемы риторического оформления соответствующих фрагментов: так, в обоих случаях бросается в глаза чередование вопросительных и восклицательных конструкций.

Эти переклички, по крайней мере наиболее существенные из них, конечно, давно были замечены специалистами и не раз отмечались (см., напр.: Долгополов 1977, 177; Балашов 1984, 399-401; из работ недавнего времени: Вайскопф 2002, 570-571; Сафонова 2012, 277-278; ср. еще о Блоке, апеллировавшего одновременно к Гоголю и Пушкину: Минц 2000, 61). Однако они не были учтены в комментариях к тексту поэмы Гоголя (см.: Гоголь: Акад., 6, 881-908; Гоголь: Ред. В.А. Воропаева и И.А. Виноградова, 5, 626; Гоголь: Акад. 2, 7, 2, 783-784). Почему? Позволим себе высказать некоторые предположения.

Во-первых, неочевидна функция цитаты из Пушкина в гоголевском тексте. Если, отвлекаясь от системы прямых и частных перекличек, обратиться к идеологиям пушкинского и гоголевского текстов, придется признать, что Гоголь не только опирается на Пушкина, но и корректирует его или даже полемизирует с ним. В самом деле: оба они оставляют вопрос об исторической судьбе России открытым («не дает ответа»), но при этом Гоголь, в отличие от Пушкина, считает нужным тут же зафиксировать симптомы ее грядущего величия, в полной мере проявившиеся в ее настоящем состоянии: ей ведь уже сейчас «дают <...> дорогу другие народы и государства». Этот пассаж может быть прочитан как выражающий иной, более высокий по сравнению с пушкинским, уровень исторического оптимизма (даже с учетом того, что та же тема торжества России «над врагом» была заявлена Пушкиным во вступлении к «Медному Всаднику»), и тогда это критика «справа»: в ней имперская тема выдвинута более решительно, чем у Пушкина. Более того, у Гоголя не только *народы и государства* остаются позади этой несущейся вперед Руси-тройки, но и *все, что ни есть на земли*: очевидно, историческая миссия России, с его точки зрения имеет глобальный и исключительный характер. Однако заявить эту предполагаемую полемику Гоголя с Пушкиным как состоявшийся и как будто вполне очевидный факт не просто: все, что мы знаем об их

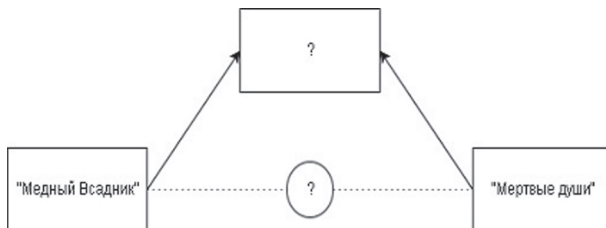
отношениях, свидетельствует о том, что принципиальных расхождений между ними по политическим вопросам не было. Тогда вновь неизбежно возникает все тот же вопрос о смысле гоголевского текста: чем именно была обусловлена необходимость этой полемики с Пушкиным, если она не является фикцией, а действительно имела место, неясно.

Во-вторых, к моменту завершения первого тома «Мертвых душ» «Медный Всадник» был напечатан дважды – в «Современнике» (Пушкин 1837) и через четыре года в посмертном собрании (Пушкин: Посм., 9, 1-23), однако приведенный выше фрагмент, работа над которым оказалась для автора особенно сложной (Измайлов 1978, 232), в подготовленный П.А. Плетневым и В.А. Жуковским текст не вошел (Щеголев 1923, 67; Измайлов 1978, 231) и впервые был опубликован П.В. Анненковым (не полностью: Пушкин: Ред. П.В. Анненкова, 7, 72-73; отмечено: Измайлов 1978, 235); первая полная публикация (в редакции, несколько отличающейся от приведенной выше) состоялась только в изданиях П.А. Ефремова и П.О. Морозова Щеголева (Пушкин: Ред. П.А. Ефремова, 3, 581-582; Пушкин: Ред. П.О. Морозова, 4, 260).

Поэтому сам факт знакомства Гоголя с пушкинским текстом, из которого он должен был заимствовать все выше перечисленное, оказывается проблематичным: в самом деле, откуда следует, что он вообще был знаком с этим пассажем о «мощном властелине судьбы»? Имеющиеся сведения о чтении Пушкиным своей поэмы скудны и иногда, по крайней мере в отношении Гоголя, оцениваются скептически (см., напр.: Осповат, Тименчик 1987, 330-331). Впрочем, бытует и противоположная точка зрения (Петрунина, Фридлиндер 1969, 206; Фридман 1983, 34; Макогоненко 1985, 40; из работ последнего времени: Дерюгина 2004, 85-86).

В этой ситуации, когда невозможно ни доказать, ни опровергнуть гипотезу о знакомстве Гоголя с интересующим нас фрагментом пушкинской поэмы, приходится менять режим сопоставления текстов. Простейший вариант обсуждения межтекстовых взаимодействий выглядит следующим образом: некоторый более ранний текст рассматривается как источник (один из источников) некоторого более позднего; в нашем случае это, разумеется, «Медный Всадник» и «Мертвые души».

Но если связь между двумя этими текстами проблематизируется, необходимо искать недостающее звено, чтобы оценить отнюдь не равную нулю вероятность того, что оба эти текста, откликнулись на какой-то третий. Разумеется, таким путем мы не получим твердых доказательств, но, вероятность исходной гипотезы повысится, особенно в том случае, если в результате будут разрешены хотя бы некоторые из тех затруднений, с которыми мы столкнулись, сопоставляя первые два текста друг с другом непосредственно. В нашем случае базовая схема выглядит следующим образом:



Как представляется, «недостающий» третий текст в ней – «Отрывок» («Ustęp») III части поэмы Мицкевич «Дядя» («Dziady»), точнее два стихотворения из числа вошедших в него – «Дорога в Россию» («Droga do Rosji») и «Памятник Петра Великого» («Pomnik Piotra Wielkiego»).

О знакомстве Пушкина с этими текстами и о его полемике с Мицкевичем хорошо известно (основная литература вопроса и подробный анализ перекличек «Медного Всадника» с «Отрывком» см.: Ивинский 2003).

С Гоголем дело обстоит сложнее. В отличие от Пушкина, который в примечаниях к своей «петербургской повести» прямо указывает на Мицкевича (Пушкин: Акад., 5, 150), Гоголь имени польского поэта в связи с «Мертвыми душами» не упоминает. Однако вероятность того, что Гоголь читал «Дядю», представляется исключительно высокой. Во-первых, нам известно, что после знакомства с Мицкевичем, состоявшегося, по всей вероятности весной 1829 г. в Петербурге при посредстве В.И. Любич-Романовича (Galster 1987, 212; Виноградов 2000, 181), Гоголь встречался с ним и интересовался обстоятельствами его жизни и его новыми сочинениями (сводки данных по этому вопросу см.: Dernalowicz 1996; Makowiecka 1968; Makowiecka 1975; Гоголь: Ред. В.А. Воропаева и И.А. Виноградова, 16 [по ук.]).

Теперь приведем две выдержки из Мицкевича.
Из «Дороги в Россию»:

Po śniegu, coraz ku dzikszej krainie
Leci kibitka jako wiatr w pustynie;
I oczy moje jako dwa sokoły
Nad oceanem nieprzejrzanym krążą,
Porwane burzą, do lądu nie zdążą/
A widzą obce pod sobą żywioly,
Nie mają kędy spocząć, skrzydła zwinąć,
W dół patrzą, czując, że tam muszą zginąć.

Oko nie spotka ni miasta, ni góry,
Żadnych pomników ludzi ni natury;
Ziemia tak pusta, tak nie zaludniona,
Jak gdyby wczora wieczorem stworzona.

<...>

Kraina pusta, biała i otwarta
Jak zgotowana do pisania karta.

<...>

Po polach białych, pustych wiatr szaleje

<...>

I po tych drogach któż jeździ? –

<...>

A wtem kibitka leci - przednie strażę
I dział lawety, i chorych obozy
Pryskają z drogi, kędy się ukaże,
Nawet dowódców ustępują wozy.
Leci kibitka; żandarm powoźnika
Wali kułakiem, powoźnik żołnierzy

Wali biczyskiem, wszystko z drogi zmyka,
 Kto się nie umknał, kibitka nań wbieży.
 Gdzie? - Kto w niej jedzie? - Nikt nie śmie zapytać.
 Żandarm tam jechał, pędzi do stolicy,
 Zapewne cesarz kazat kogoś schwytać.
 "Może ten żandarm jedzie z zagranicy? –
 Mówi jenerał. - Kto wie, kogo złowił:
 Może król pruski, francuski lub saski,
 Lub inny Niemiec wypadł z cara łaski,
 I car go w turmie zamknąć postanowił;
 <...>
 Kibitka prosto do stolicy wali¹.

И второй, из «Памятника Петра Великого»:

«Car Piotr wypuścił rumakowi wodze,
 Widać, że leciał tratując po drodze,
 Od razu wskoczył aż na sam brzeg skały.
 Już koń szalony wznosił w górę kopyta,
 Car go nie trzyma, koń wędzidłem zgrzyta,
 Zgadniesz, że spadnie i pryśnie w kawały.
 Od wieku stoi, skacze, lecz nie spada,
 Jako lecąca z granitów kaskada,
 Gdy ścięta mrozem nad przepaścią zwiśnie:
 Lecz skoro słońce swobody zabłyśnie
 I wiatr zachodni ogrzeje te państwa,
 I cóż się stanie z kaskadą tyranstwa?»²

Итак, *несущейся* тройке в «Дороге в Россию» соответствует *летающая кибитка*. Она летит, правда, не совсем по дороге – по заснеженной пустыне, не говоря уже о том, что Гоголь меняет снежную зиму Мицкевича на пыльное лето. У Мицкевича с темами *кибитки* и *пустыни* связан мотив смерти («там должны умереть»), столь важный для его трактовки настоящего и будущего России; у Гоголя с его тройкой ассоциирована тема полноты жизни. *Кибитка* у Мицкевича проезжает по тем, *кто не успел убежать*, и чтобы она могла проехать, с дороги сталкивают все, что на ней находится, в том числе *больных обозы*. Гоголь ограничивается испуганным *пешеходом*, замирающим на месте при виде *тройки*. Но гоголевская *тройка*, в отличие от *кибитки* из «Дзядов», внушает не только страх, но и восхищение. Именно страх мешает персонажам Мицкевича задавать вопросы о том, кто и куда мчит в кибитке (*Куда? Кто в ней мчится? Никто не смеет спросить*), сходный вопрос звучит и у Гоголя и также остается без ответа (*Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа*), но по другой причине: ему важно обозначить тайну высшего предназначения России. И у Мицкевича и у Гоголя упоминается *ямщик*, но у Гоголя он управляет своей колесницей в одиночестве и при этом *затягивает песню*, а у Мицкевича ему не песен: его *жандарм лупит кулаком*, и именно этот жандарм главный человек на дороге: даже *экипажи полководцев* уступают ему путь. Далее в этом контексте у Мицкевича появляется тема *других народов и государств* и их отдельных представителей, оказавшихся во власти жестокого русского царя, которая границ

не знает: ей подвластны если не все европейские короли, то по крайней мере прусский, саксонский, французский. Гоголь эту тему решает иначе: мотив жестокого насилия над народами и королями он отбрасывает, тему торжества Империи над ними оставляет и переключает ее из «темного» плана торжества демонических сил в «светлый» план имперского патриотизма. Общими остаются мотивы ветра, полета, соотносённости небесного и земного (разумеется, с обратными знаками: дьявольщине Мицкевича Гоголь противопоставляет тему *Божьего чуда*).

В отрывке из «Памятника Петра Великого», на который в первую очередь отвечает Пушкин в «Медном Всаднике», фигурирует все тот же мотив бешеной скачки, но теперь, все так же не разбирая дороги, несется не кибитка с жандармом, а царь на резвом коне, оживший фальконетов монумент. Здесь, наконец, звучит недвусмысленный ответ на вопрос о будущем России: замерзший *каскад тирании* растопит *ветер свободы с Zanada*, который одержит столь желанную Мицкевичем победу над царством зла.

В этой смысловой перспективе Пушкин оказывается, конечно, не противником, а союзником Гоголя, независимо от того, как именно должен или может решаться сложный вопрос о соотносённости / соотносимости их художественных систем друг с другом и с системой Мицкевича. Гоголь берет пушкинскую тему, заявленную в «Медном Всаднике», замещает пушкинскую статику своей динамикой и динамикой Мицкевича, а последнюю переключает из негирующего в утверждающий план. Соответствующим образом, если у Мицкевича тема всевропейского и мирового торжества ненавистной ему империи интерпретируется в связи с темой неограниченной власти восточного деспота, который упивается творимым им произволом, то у Гоголя это торжество связывается с тайной высшего предназначения России. Но при этом он делает ощутимой всю меру своих претензий: не Мицкевич, который заявил тему в неприемлемом для Гоголя и Пушкина идеологическом ключе, и не Пушкин, при всей его идеологической близости к Гоголю, а именно он, Гоголь, придает ей окончательный вид, опровергая первого и корректируя второго; более резкая постановка вопроса о споре Гоголя с Пушкиным в мицкевичевском контексте выглядит по существу неуместной: при всем значении отмеченных выше частных расхождений с Пушкиным, Гоголь полемизировал не с ним, а с польским поэтом³. Одновременно с этим выясняется, что в системе литературных подтекстов книги Гоголя, которая, согласно его замыслу, должна была объяснить *всю Русь*, произведения Пушкина и Мицкевича приобретают ключевое значение: именно они позволяют понять и мотивы, которыми руководствовался Гоголь, создавая финал первого тома «Мертвых душ», и его смысл. Вопрос же о знакомстве Гоголя с первой редакцией «Медного Всадника» и, в частности, с опущенным в первых публикациях описанием памятника из второй главы существенно теряет в своем значении: знал Гоголь этот текст или нет, печатной версии петербургской повести, на восприятие которой неизбежно накладывалась вся история его общения с Пушкиным, а вместе с тем произведений Мицкевича и, быть может, каких-то деталей разговоров с ним, нам неизвестных, было вполне достаточно для построения текста концовки первого тома поэмы, обобщившей ее содержание.

¹ По снегу, ко все более дикому краю / Летит кибитка, словно ветер в пустыне; / И очи мои, словно два сокола / Над океаном необозримым кружат, / Подхвачены бурей, на землю не успеют <вернуться>, / Негде им отдохнуть, сложить крылья, / Вниз смотрят, чувствуя, что там должны умереть. // Око не встретит ни города, ни горы, / Никаких памятников, созданных людьми иль природой, / Земля так пуста, так безлюдна, / Как будто вчера вечером создана. / <...> / Край пустой, белый и открытый / Словно лист бумаги, приготовленный для письма. // <...> / По белым полям, пустым, безумствует ветер // <...> / И кто же по этим дорогам ездит? / <...> / И вот кибитка летит – передние стражи / И пушек лафеты, и больших обозы / Слетают с дороги, когда она покажется, / Ей даже полководцев уступают экипажи. / Летит кибитка, жандарм ямщика / Лулит кулаком, ямщик же кнутом / Солдат на дороге, с нее все исчезает, / Кто не успел убежать, / По нему кибитка проедет. / Куда? Кто в ней мчится? Никто не смеет спросить. / Жандарм в ней едет, мчится в столицу, / Видимо, император велел кого-то схватить. / «Может, этот жандарм едет из-за границы?» / Говорит генерал. – «Кто знает, кого поймал. / Может, прусский король, французский или саксонский, / Либо немец какой царской лишился милости, / И царь решил в тюрьме его запереть / <...> / Кто знает!». / Кибитка прямо в столицу летит.

² Царь Петр отпустил коню повода, / Видно, что летел, калеча <встречных> в дороге, / Сразу вскочил на самый край скалы. / Уже конь ошалелый вверх поднял копыта, / Царь его не сдерживает, конь удила грызет, / Угадаешь, что упадет и в куски разобьется. / Век уж стоит, скачет, не падает, / Как летящий с гранитов водопад, / Когда, схвачен морозом, зависает над пропастью: / Но если солнце свободы заблещет, / И ветер с Запада согреет это государство, / Что же станет с каскадом тирании?

³ В этой связи существенно, что Гоголь, судя по косвенным данным, считал Пушкина и себя победителями в идейной борьбе с Мицкевичем. Во всяком случае, в «Выбранных местах из переписки с друзьями» он, обыгрывая инвективы польского поэта в стихотворении «Русским друзьям» («Do Przymiścisób Moskali»), вошедшем в «Отрывок» III части «Дзядов», призывал его самого в свидетели одержанной победы: «Царственные гимны наших поэтов изумляли самих чужеземцев своим величественным складом и слогом. Еще недавно Мицкевич сказал об этом на лекциях Парижу, и сказал в такое время, когда и сам он был раздражен противу нас, и всё в Париже на нас негодовало. Не смотря однако ж на то, он объявил торжественно, что в одах и гимнах наших поэтов ничего нет рабского, или низкого, но, напротив, что-то свободно-величественное. И тут же, хотя это не понравилось никому из земляков его, отдал честь благородству характеров наших писателей. Мицкевич прав» (Гоголь 1847, 82).

Литература

Балашов 1984 – Балашов Н.И. Функции поэтической прозы в позднем творчестве Гоголя // Известия Академии наук СССР: Серия литературы и языка. 1984. Т. 43. № 5. С. 394-408.

Вайскопф 2002 – Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология: Идеология: Контекст. 2002.

Виноградов 2000 – Виноградов И.А. Гоголь – художник и мыслитель: Христианские основы миросозерцания. М., 2000.

Гоголь 1842 – Гоголь Н.В. Похождения Чичикова, или Мертвые души: Поэ-

ма. М., 1842.

Гоголь 1846 – Гоголь Н.В. Похождения Чичикова, или Мертвые души: Поэма / 2-е изд. М., 1846.

Гоголь 1847 – Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. СПб., 1847.

Гоголь: Акад. – Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: Т. 1-14. <М.; Л.,> 1937-1952.

Гоголь: Акад. 2 – Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001 – .

Гоголь: Ред. В.А. Воропаева и И.А. Виноградова – Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. М., 2009-2010.

Дерюгина 2004 – Дерюгина Л.В. Пушкинское и пушкинско-петербургское в «Невском проспекте» // «Литературоведение как литература»: Сб. в честь С.Г. Бочарова. М., 2004. С. 84-110.

Долгополов 1977 – Долгополов Л.К. На рубеже веков: о русской литературе конца XIX – начала XX века. Л., 1977.

Ивинский 2003 – Ивинский Д.П. Пушкин и Мицкевич: История литературных отношений. М., 2003.

Измайлов 1978 – Измайлов Н.В. «Медный Всадник» А.С. Пушкина: История замысла и создания, публикации и изучения // Пушкин А.С. Медный Всадник. Л., 1978 (Литературные памятники). С. 147-265.

Макогоненко 1985 – Макогоненко Г.П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985.

Минц 2000 – Минц З.Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000.

Петрунина, Фридендер 1969 – Петрунина Н.Н., Фридендер Г.М. Пушкин и Гоголь в 1831–1836 годах // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 6. Л., 1969. С. 197-228.

Пушкин: Акад. – Пушкин <А.С.> Полн. собр. соч.: Т. 1-17 <М.; Л., > 1936-1959.

Пушкин: Посм. – Пушкин А.С. Соч. Т. 1-11. СПб., 1838-1841.

Пушкин: Ред. П.В. Анненкова – Пушкин А.С. Соч.: Т. 1-7. СПб., 1855-1857.

Пушкин: Ред. П.А. Ефремова – Пушкин А.С. Соч. / Под ред. П.А. Ефремова: Т. 1-8. СПб., 1903-1905.

Пушкин: Ред. П.О. Морозова – Пушкин А.С. Соч. и письма / Под ред. П.О. Морозова. Т. 1-8. СПб., 1903-1906.

Сазонова 2012 – Сазонова Л.И. Память культуры: Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М., 2012.

Фридман 1983 – Фридман Н.В. Тема «маленького человека» в творчестве Пушкина и Гоголя // А.С. Пушкин и русская литература: Сб. научных трудов. Калинин, 1983. С. 32-51.

Щеголев 1923 – Щеголев П.Е. Текст «Медного Всадника» // Пушкин А.С. Медный Всадник: Петербургская повесть. СПб., 1923. С. 63-74.

Dernalowicz 1996 – Dernalowicz, Maria. Kronika życia i twórczości Mickiewicza: Paryż, Łozanna: Czerwiec 1834 - październik 1840. Warszawa, 1996.

Galster 1987 – Galster, Bohdan. Paralele romantyczne: Polsko-rosyjskie powinowactwa literackie. Warszawa, 1987.

Makowiecka 1968 – Makowiecka, Zofia. Kronika życia i twórczości Mickiewicza: Mickiewicz w Collège de France. Październik 1840 - maj 1844. Warszawa, 1968.

Makowiecka 1975 – Makowiecka, Zofia. Kronika życia i twórczości Mickiewicza: Brat Adam. Maj 1844 - grudzień 1847. Warszawa, 1975.

«Выглядывал из Нила крокодил»:

О животных и демонах Египта в поэмах Ф. Н. Глинки

Египет как место действия является в двух поэмах Федора Николаевича Глинки (1786–1880) – в религиозной эпопее «Таинственная капля» (1840-е, опубл. 1861)¹ (в начальных главах о Бегстве Святого семейства в Египет²) и в не публиковавшейся при его жизни поэме «Видение Макария Великого» (1840, 1847–1848, опубл. 2013)³. В последней некое «вертлявое существо» («невзрачное, как мумия, сухое: два рога на челе, с хвостом, с кохтями») рассказывает прп. Макарию Египетскому (IV в.) о прочитанном «у сатаны... в тайных книгах» (с. 482) насчет будущего человечества, когда люди, вооружившись достижениями науки и техники, превзойдут бесов в гордыне и злобе, и тем останется только удивляться на людей да учиться у них⁴. Тогда зло перестанет прятаться и таиться, а явится во всем своем торжествующем бесстыдстве. Содержание этого рассказа (занимающего почти весь объем поэмы) далеко уводит от египетской пустыни первых веков христианства (во времена железных дорог, телеграфа и гегельянской философии, а потом далее, далее, насколько у автора хватило фантазии), но ему предшествует краткое описание обстановки, в которой находится святой подвижник:

Подняв свои живительные воды,
Священный Нил долины угобжал:
Станицами играли крокодилы,
И, с хохотом пронзительным, гиены
Валялися на золотом песке;
И ибисы гуляли по низинам,
А ястреба кружились по верхам;
И радугой играла грудь змеи...
<...>
Задумчив был великий сын пустыни.
Он с горестью на дальнее глядел...
(С.480)

Все названные здесь животные принадлежали к числу бывших объектами религиозного культа в Древнем Египте. Крокодил представлял бога Себека (Собека), ответственного за разливы Нила; ибис – бога мудрости Тота; гиена (шакал) – бога мертвых Анубиса; ястреб (сокол) – бога солнца Гора (Хора); змея – богиню плодородия Рененутет⁵. Глинке для его целей не очень важны были эти идентификации (и не обо всех он мог знать в

свое время), важней, что все эти животные нечистые (в библейской традиции) и хищные (кроме птицы ибис, зато она в христианской литературе символизировала грешника, как, например, в переведенном древнерусскими книжниками «Физиологе»: «Нечиста есть по Закону ивеось. Плавати не умееть, нъ при устии речьнемъ пасеть ся и не можетъ внити в глубину, идеже чистыя рыбы въходятъ... <...> И злее всего чапля рода грешнаго, еже греси суть»⁶) и что в их обличии враг рода человеческого принимал от язычников поклонение. В поэме Глинки они представляют силы зла, издревле господствующие над Египтом. На всех стихиях – в воде, на земле и в воздухе – они чувствуют себя привольно. В воде играют «станциями» (крокодилы), на земле валяются и хохочут (гиены), гуляют (ибисы), в воздухе кружатся (ястребы). И в особенности красуется змея: «И радугой играла грудь змеи» (только она названа в единственном числе: здесь это резюмирующий образ, напоминающий, в каком облике, по сказанию Книги Бытия, главный враг человека впервые предстал перед ним). Они ведут себя и выглядят как безраздельные хозяева этих мест. Поэтому Макарий «с горестью на долнее глядел».

«Великий сын пустыни», отвоевывающий ее у сатаны⁷, наблюдает ничем не сдерживаемый разгул диких и опасных для человека (а то и демонических) тварей в плодородной долине Нила, изобилующей всяким достатком. И то, что он наблюдает, – прообраз того будущего, которое изобразит перед Макарием «вертлявое существо». Само по себе его появление после такого пейзажного зачина не должно показаться читателям слишком неожиданным. И, конечно, значимо, что это происходит в тот момент, когда подвижник о чем-то горестно задумался. О чем?

Еще за несколько лет до «Видения Макария Великого» (1-я ред. – 1840) Глинка завершил поэму «Иов. Свободное подражание священной Книге Иова» (1829–1834, изд. 1859)⁸, первое в русской поэзии полное переложение этой библейской книги, глубоко его волновавшей. Один из вопросов, которыми задавался многострадальный праведный Иов, требуя Бога к ответу, это вопрос о безнаказанности нечестивых: им словно бы отдано всё земное благополучие, которого лишены праведные (Иов 27:1–8 и др.), и как будто даже вручена вся власть на земле: «Земля отдана в руки нечестивых: лица судей ее Он закрывает. Если не Он, то кто же?» (Иов 9:24). Ср. у Глинки: «...Нечестивым / Земля на муку отдана, / И безрассудные беспутно / Играют жребием ея!»⁹ Перед переложением ответной речи Бога (которая приведет Иова к раскаянию и признанию невозможности для человека самостоятельно судить о Божественном Промысле: «Так, я говорил о том, чего не разумел, о делах чудных для меня, которых я не знал» – Иов 42:4), Глинка поместил целую главу, не имеющую соответствия в библейском тексте. В ней, как и в начале «Видения Макария Великого», описывается обстановка, в которой Иову предстоит выслушать таинственную речь (только в данном случае не вертлявого демона, а своего Творца и Промыслителя). Это аравийская пустыня с обитающими в ней живыми существами, которые и изображаются на первом плане:

Тиха пустыня. Воздух ясен.
Беспечно злагогривый лев
Лежит, как царь, с своей подругой,
Величествен и горделив...
<...>

И рыщет по пескам шакал,
 Услужник льва и ловчий верный;
 А тигр, из чащи тростника,
 Сверкая красными глазами,
 Младую серну сторожит...
 И скачет пестрый леопард,
 К ловитве когти распуская...
 Газель – красавица пустынь, –
 Рисуясь, с стройной прямизною,
 Как мысль, воздушна и легка, –
 Ища убежища от зною,
 Летит, как меткая стрела,
 С своей семьей в оаз тенистый...
 Орел ширяет в высоте;
 И суетится длинноногий,
 Беспамятный строфокамил,
 Отец безгнездного семейства...
 И, жадный солнечных лучей,
 Из темных нор пустынный змей
 Ползет, – и радуги играют
 На зеркальном его хребте:
 Багрянцем, синевом и златом
 Сияя в панцире кольчатом,
 Он блещет в дивной красоте...
 <...>
 И стонет горлица в тиши,
 В своем гнезде под тамаринтом;
 И чад питает пеликан¹⁰.

Каждая деталь в этом густонаселенном и исполненном движений бестиарии символична. Животные изображаются так, что отчетливо делятся на две группы, соотносимые с торжествующими грешниками и страдающими праведниками.

Во второй группе серна (подстерегаемая тигром) и завершающие картину горлица и пеликан. Горлица (голубь) – образ невинности, и она «стонет», т.е. испытывает безвинные страдания. Пеликан, кормящий своих детей, в хорошо известной Глинке литературной традиции (в т.ч. эзотерической) был образом самого Христа, поскольку считалось, что своих детей, убитых змеей, он кормит собственной кровью, расклевав свою грудь, и таким образом воскрешает их¹¹. Серна, горлица и пеликан соотносятся и с главным героем поэмы – с Иовом, преследуемым дьяволом, как серна, безвинным и страдающим, как горлица и пеликан (и, между прочим, потерявшим своих детей).

Убийца чад пеликана – змей – завершает перечень животных, символизирующих нечестивцев и силы зла (здесь это тоже резюмирующий образ). Змей «блещет в дивной красоте» (и «радуги играют» на нем, как и в «Видении Макария Великого»), но оттого он только опасней: вражеская сущность змея проясняется указанием на его подлинное и подобающее ему место пребывания («Из темных нор пустынный змей / Ползет...») и последующим упоминанием пеликана. Змей завершает ряд губителей и «ловителей» (слово, многократно встречающееся в сочинениях Глинки),

а открывает его лев. Он беспечен, «величествен и горделив», но не стоит обманываться: он тоже ловец, только эта его функция делегирована шакалу («служник льва и ловчий верный»). Тигр, леопард и орел в данном отношении не требуют комментариев, но, кроме хищников, тут есть газель и строфокамил (страус). Последний – «отец безгнездного семейства» – антитеза пеликану, поскольку разбрасывает яйца на песке, не заботясь о птенцах (но Бог сберегает их, см.: Иов 39:13–18), здесь страус – образ жестокости к детям¹². Газель же – «красавица пустынь» – красива почти как змей, блестящий «в дивной красоте». В данном случае она выступает как образ соблазнительницы: газель, «рисуюсь», «летит, как меткая стрела» – как орудие настоящего «ловца» (и функционально оказывается подобна шакалу).

Поэтичная и привлекательная, на первый взгляд, картина природы (экзотической для русских читателей и изображаемой не без расчета на ассоциации с «восточными» поэмами Байрона и его последователей) при ближайшем рассмотрении оказывается довольно жуткой. Она подтверждает серьезность и обоснованность жалоб и вопросов Иова к Богу и художественно взаимодействует с последующим переложением речи Бога к Иову, в которой среди прочего тоже описываются дикие и как будто бесполезные для человека животные, а под конец – совсем загадочные бегемот и левиафан (в переложении Глинки акцентированы детали, подсказывающие, что речь идет о дьяволе¹³).

Но вернемся в Египет, к Макарию Великому. О чем он задумался, глядя на творящееся в долине Нила? О том же, о чем задавал свои вопросы измученный дьяволом праведный Иов, – о том, как Бог относится к миру и человеку и о путях Его Провидения. Только Иов, живший до вочеловечения Сына Божия, нуждался в откровении от Бога (и получил его: речь Бога в Книге Иова, по словам свт. Иоанна Златоуста, научает «тайне Христовой»¹⁴), а Макарий, верующий христианин, имел церковное Предание и писанное откровение Нового завета: знал об искупительной жертве и воскресении Спасителя и проповедовал эту веру, знал и о пророчествах Апокалипсиса (Откровения св. Иоанна Богослова) о грядущей кончине мира и связанных с этим событиях и с верою ожидал обещанного в нем Второго Пришествия: «Свидетельствующий сие говорит: ей, гряду скоро! Аминь. Ей, гряди, Господи Иисусе!» (Откр 22:20). В новых откровениях о будущем святой не нуждался, однако ему пришлось их выслушать, только не от Бога, а от беса, правда, утверждающего, что он пригласен к этому свыше (и при этом хвастающегося успехами своей деятельности среди людей):

А в мире я, как будто у себя,
Кружу, брожу, шныряю где угодно:
Мне у людей так славно, так свободно!..
Однако же... Меня *как что-то нудит*
Открыть тебе – угодный Богу старец! –
Судьбы людей, *судьбы времен позднейших*:
Так слушай же и рассуждай как знаешь...
(С.482)

Далее (через тридцать стихов) заканчивается вступление и следует основная часть поэмы, ради которой она и была написана. Здесь в 39-ти

параграфах Глинка выразил свое видение современности и перспектив европейской цивилизации. Во многом поэт оказался проницателен и прозорлив, но, оставляя сейчас в стороне содержание этой интереснейшей речи, нужно заметить, что говорит в поэме все-таки подручный «отца лжи», и в отношении к Макарию у него есть свои «профессиональные» обязанности: он должен его искушать. Цель беса – заставить монаха отказаться от его духовных подвигов, например, убедив, что они бесполезны. Откровения беса о будущем человечества (эпиграф к поэме: «Здесь идёт речь о *человечестве* – и судьбах *человека!*...») должны повергнуть слушателя в уныние, поскольку показывается, что могущество зла со временем будет только увеличиваться: будущие «великие человечки» отвергнут проповедь христианских учителей и подвижников, вроде Макария, и вообще всякую веру в Бога, сдружатся со злыми духами и совершенно подчинятся их внушениям (конечно, себе на погибель). Однако вся эта речь (в ком-то, наверное, способная посеять сомнения в благодати Провидения) на свято-го подвижника, конечно, не производит желаемого бесом впечатления.

Эпилог поэмы возвращает читателей к Макарию, в долину Нила, где уже наступила ночь:

Как облаком, охвачен грустной думой,
 Великий Муж без слов молился долго...
 Пока верхи погасли пирамид
 И опочил в ночных туманах *Нил*.
 И в тишине, осеребрен луною,
 Выглядывал из Нила крокодил. –
 И вышел *лев*, могучий царь пустыни,
 И, гривую косматой сотрясая,
 Рычал и голосом далеко-звучным
 Просил себе дневной у Бога пищи. –
 И Ангелы на крыльях светоносных
 Несли горе? в фиалах драгоценных
Молений [свет] из темноты пещер
 От иноков – святых орлов пустыни.
 (С.502–503)

В этих стихах есть отсылка Псалму 103 (ст.20–21): «Ты простираешь тьму – и бывает ночь: во время нее бродят все лесные звери; львы рыкают о добыче и просят у Бога пищу себе»¹⁵. Лев, просящий у Бога пищи, – образ, показывающий постоянную зависимость творения от Творца (ничто в мире не может существовать помимо Его воли). Одиноким крокодил, выглядывающий из Нила, это знак до времени таящейся опасности – до времени, положенного Богом. Он напоминает о том, как в начале поэмы в водах Нила «*станицами играли крокодилы*» (а по сказанию Руфина [ок. 345–411] о египетских монахах, являющемся одним из источников поэмы, спасало от таких «станиц» только «имя Господа Христа и Его милосердие»¹⁶).

Бестиарная символика в прологе и эпилоге «Видения Макария Великого» в отношении к основной части поэмы имеет хронологически инверсированную последовательность. Воды, кишашие ни от кого не прячущимися, «играющими» в них и явно насытившимися крокодилами, – образ будущего, о котором бес рассказывает Макарию. «Выглядывал из Нила

крокодил» – это образ времени самого Макария с точки зрения Глинки, времени возвышения христианства и подвигов «святых орлов пустыни», заставивших демонов, которые прежде хозяйничали в Египте, спрятаться от света, притаиться в ожидании чьей-то неосторожности и лучших для себя, более сытных времен, обещанных им («в тайных книгах» сатаны (и змея, чья «грудь» в начале поэмы «радугой играла» на солнце, хоть и не названа в эпилоге, но явно предпочла бы не выползать на свет Божий из своих «темных нор», когда над ними нависли «орлы пустыни»).

В предисловии к «Видению Макария Великого» Глинка признавал, что поэма написана «с какой-то апокалиптической сумрачностью» (с.479). Однако ее финал не «сумрачный», а именно «апокалиптический», т.е. имеющий прямое отношение к Откровению св. Иоанна Богослова, заканчивающему совсем не «сумрачно». В его последних главах (21–22) говорится в новом небе, новой земле, новом Иерусалиме, которые явятся после всего «прежнего», и там «...смерти уже не будет; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» (Откр 21:4). В поэме Глинки за приведенными выше стихами следует молитва Макария, который после нее «забылся сном». Вот заключительные стихи:

...И чистая душа,
Тогда как плоть усталая дремала,
Там, высоко, в гостях у Серафимов,
Носилася над тихим морем света,
Как некогда ковчежный, чистый голубь,
И, насмотрев, где Бог судил народы,
К Его стопам смиренно повергалась...
(С.504)

61

В библейском сказании о потопе голубь, выпущенный Ноем из ковчега, возвращается, «...и вот, свежий масличный лист во рту у него, и Ной узнал, что вода сошла с земли» (Быт 8:11). Из всех находившихся в ковчеге голубь первым увидел обновленную потопом землю. «Чистая» (как голубь) душа Макария, подобно тайновидцу Апокалипсиса, который «увидел новое небо и новую землю» (Откр 21:1), узрела то же, что и он. «Ковчежный голубь» в заключительных стихах поэмы отсылает не к истории потопы, а к обетованиям заключительных глав Апокалипсиса.

* * *

В поэмах «Иов» и «Видение Макария Великого» бестиарная символика вписана в контекст определенной историософии (согласной с традиционными христианскими представлениями): в дохристианскую эру злые духи упивались своей властью над землей и безнаказанно терзали свои жертвы, с распространением христианства ослабли и попрытались, в конце времен они вновь почувствуют себя хозяевами и упыются человеческими грехами, но ненадолго: пути Божии будут оправданы в сиянии Нового Иерусалима. В этой последовательности не хватает ключевого звена: самого Христа, вочеловечившегося Сына Божия. Этот «пробел» заполняет «Таинственная капля» – последняя и самая большая поэма Глинки, сюжетно основанная на предании о благоразумном разбойнике, а в целом являющаяся связным изложением евангельской истории.

Действие поэмы начинается с бегства Святого Семейства в Египет. Они вступают сюда с единственным животным, мирным и ручным: с ними осёл, «смирный подъяремник», на котором сидит Божия Матерь с Младенцем (Изд. 1871, с.5)¹⁷. По пустынным пескам они приближаются к полной жизни долине Нила:

И вот уже Младенец, Мать и Старец
Вступают в край существенных явлений...

<...>

И чаще видятся семейства коз;
То на скале мелькает антелопа,
Под пальмою махровою таясь;
То прыгает пустынная газель,
Прелестная, с воздушным легким станом
И бриллиантами в очах...

<...>

И чаще птиц встречаются стада;
То страусы коней перебегают,
То пеликан летит с своей семьей.

<...>

И чувствует по тем приметам путник,
Что близок уж конец его пути...

(С.15–16)

62

Здесь нет ни одного хищника, нет картин жестокости, страдания и соблазна: газель просто красивая («прелестная», но, кажется, без негативного подтекста), страус – быстрый (а не беспамятный и «безгнездный»), пеликан – «летит с своей семьей», целой и невредимой. Природа словно приветствует Святое Семейство, представляясь в первоначальной красоте, какой она была до того, как мир вошли грех и смерть (и это же – образ будущего, начало которому положено Рождеством Христовым). Однако в самой долине Нила – перед тем как туда вошли «Младенец, Мать и Старец» – все обстояло не так благополучно:

Увидит он <путник – В.К.> долин Египта жилу –
Отчизну чуд и страшных крокодилов, –
Тот дивный Нил с его разливом дивным...

<...>

Там белоризные жрецы и девы
В час полночи молились, и с мольбой
Кормили ибисов и крокодилов,
И хороводами плясали в честь
Царицы чар – Гекаты бледнолицой.

(С.19)

Итак, Египет – «отчизна чуд и страшных крокодилов», где жрецы откармливают их вместе с ибисами (символизирующими грехи) и пляшут в честь «царицы чар», покровительницы колдовства. Где крокодилы и ибисы, там «чуды» и «чары», там тьма язычества, *духовная* пустыня (ср. в ранней поэме Глинки «Карелия» [1830]: «В стране пустынь, духов и чар»). В книге Авдотьи Павловны Глинки (1795–1863), супруги поэта, «Жизнь

Пресвятыя Девы Богородицы» (изд. 1840, затем многократно переиздавалась) воспроизведено имеющееся в «Житиях святых» свт. Димитрия Ростовского объяснение о целях Бегства Святого Семейства в Египет: «Для чего благоволил Господь бежать в Египет? – Во-первых, чтобы показать, что Он истинный человек, облекшийся в плоть, а не дух какой, или призрак... <...> Во-вторых, чтобы научить нас убегать от гнева и ярости сильных людей... <...> В-третьих, для того, чтобы освятить и очистить от идолов Египет...»¹⁸. В «Таинственной капле» это происходит немедленно при вступлении сюда Святого Семейства:

И дрогнули все идолы Египта,
Шатнувшись на каменных ногах;
И триста идолов с подножья в прах
Вдруг грянулись о мраморы помоста;
<...>
И крокодил очами засверкал,
И ибисы на гнездах всполошились,
И хоры дев в тайницах храмов скрылись...
И хор жрецов стоял в недоуменье,
Когда извне (у них в затворе строгом)
Повеяло дотоль *безвестным Богом!!!*...
(С.19)

Идолы в поэме падают в согласии с известной легендой, имеющейся, например, в апокрифическом «Евангелии Псевдо-Матфея» (IX–X вв.)¹⁹. Всполошившиеся ибисы и засверкавшие очами крокодилы принадлежат исключительно Глинке, домыслены в соответствии с принятой им бестиарной символикой: злые духи почувствовали, что их владычеству приходит конец. И они, конечно, попытались что-то предпринять: на Святое Семейство нападают разбойники. Нападают как дикие звери:

Три страшные разбойника, как звери,
Как ястреба на кротких голубей,
Кидаются на путников священных,
Застигнув их в ущельях диких скал,
И в плен берут и Мать с ея Младенцем,
И древнего вожатая с железом.
(С.20)

На этом заканчивается глава «Египет», а в следующей – «Плен» – рассказывается, как разбойники были укрощены. Сам вид Матери и Младенца усмирил их и расположил попросить у них чего-то (а не потребовать). У жены главного разбойника тоже есть младенец, и он умирает. Она обращается к Божией Матери с молитвенной просьбой накормить его, веруя, что это его исцелит, и просьба ее исполняется (потом этот младенец, выросший и пошедший по пути своих отцов, и окажется благоразумным разбойником, распятым по правую руку Христа²⁰). Вблизи Божией Матери и ее Младенца укрощаются не только разбойники, но и дикие звери:

И, молча, вся природа там молилась,
Где Он, Святыи Младенец, почивал,

И вокруг него благоухало Богом...
 И стало все, как прежде не бывало:
 Шакал свой лай визгливый притаил;
 Змея в устах свое замкнула жало,
 И лев-ревун пустыни не будил:
 Везде любовь... И злобы вдруг на стало,
 И мир почил над местом тем святым!..
 (С.26)

В апокрифах перед Младенцем Христом, новым Адамом, звери становились послушными и кроткими, какими были до грехопадения первых людей²¹. О таком их первоначальном состоянии в поэме свидетельствует перед своими потомками сам Адам (ниже, в главе «Предание и событие»): «И цепенел передо мною лев / И потуплял свои при встрече очи / Пред царственным наместником Творца!» (с.35). Здесь же, в главе «Плен», картина несколько иная: шакал лишь «притаил» свой лай, змея лишь «в устах замкнула» жало, «лев-ревун» лишь пока перестал будить пустыню. Они не утратили ни способности, ни желания лаять, жалить и реветь, не перестали быть врагами человека, как и выше крокодил, который при виде Младенца «очами засверкал» (с.19).

«И стало все, как прежде не бывало... <...> Везде любовь... И злобы вдруг не стало...» – это прообраз преображения вселенной, которое совершится благодаря искупительной миссии Христа, после исполнения пророчеств Апокалипсиса. Пока же злые духи в образе диких зверей Египта лишь притаились в бессильной злобе. Им еще предстоит вступить в борьбу с Сыном Божиим, когда для Него настанет время выйти на проповедь и лицом к лицу встретиться с самым главным «зверем», которого Глинка изобразит в главе «Искушение в пустыне»:

И гнусное другое существо
 Кругом Его тревожно суетилось:
 Безвласое чудовища чело
 Имело вид и тусклый отблеск меди;
 Огромные два черные крыла
 Поверх хребта горбатого дрожали,
 Как испарения глухих болот...
 Но скрасил он уста свои улыбкой
 И шепотом приветным говорил...
 (С.99)

Действие в этой главе, основанной уже на канонических Евангелиях (Мф 4:1–11; Мк 1:13; Лк 4:1–13), происходит, конечно, не в Египте. Однако в бестиарии религиозных поэм Глинки описанное здесь «гнусное существо» является ключевым образом (и в контексте того, о чем говорилось выше, упомянуть о нем необходимо). От выдержавшего искушение Иисуса искушитель бежит, посрамленный, но еще не лишившийся своей мощи:

Заскрежетал зубами искушитель
 И побегал от солнца правды прочь,
 Как от лучей бежит на утре ночь...

Две молнии – два острые меча –
 Из глаз его сердитых засверкали,
 И звонко холмы застучали
 Под крепкою, мохнатою ногой,
 И, ринувшись с земли к зыбям воздушным,
 Всю толщу воздуха он разодрал!!..
 И в областях превыспренного света
 Стемнел, как тьма, зарделся, как комета...
 Рой ангелов с путей его бежал;
 И звезды на осях своих трещали,
 Когда он им налетом угрожал:
 За чистоту свою они дрожали,
 Зане близ них нечистый пролетал!..
 (С.105)

В этом финальном (в данной главе) описании искусителя есть детали, напоминающие о животных Египта, которых Глинка наделил демоническими свойствами. Он сугубо нечист (как «птица ивеос... рода грешного») и угрожает запятнать звезды своею нечистотой, попирает землю «крепкою, мохнатою ногой» (так можно сказать не только о козлоногих, но и о льве), а главное – сверкает глазами, как крокодил, выглядывающий из Нила. Таким образом вполне проясняется постоянная функция это пресмыкающегося в символическом бестиарии религиозных поэм Глинки.

65

¹ <Глинка Ф.Н.> Таинственная капля. Народное предание. Ч.1–2. Берлин: Тип. Карла Шульце, 1861. XV, 448+504 с. Второе (и пока последнее) изд.: <Глинка Ф.Н. Сочинения: [В 3 т.]. Т.2:> Таинственная капля. Народное предание: [В 2 ч.]. М.: Тип. М.П. Погодина, 1871. XII, 320, II, 323–678, II с. В тексте 2-го изд. автор сделал несколько мелких поправок.

² Главы «Бегство в Египет», «Пустыня», «Египет», «Плен» (с.3–30).

³ См.: Глинка Ф.Н. Видение Макария Великого / Публ. [и коммент.] В.Л. Коровина // А.М.П. Сборник памяти А.М. Пескова. М.: РГГУ, 2013. С.469–505 (предисловие «От сочинителя» – с.469–480; стихотворный текст – с.480–504). Далее поэма цитируется по этому единственному изд. О ней см. в преамбуле к публикации: Коровин В.Л. «Видение Макария Великого» – неопубликованная поэма Федора Глинки // Там же. С.463–468. См. также: Зверев В.П. Федор Глинка – русский духовный писатель. М.: Пашков дом, 2002. С.436–459.

⁴ Концовка речи беса: «Вот тут-то мы зашевелимся в аде, / И сотнями пошлют на землю нас, / Но не мешать, а ладить человекам!.. / И будем мы по уголкам смиренно / Стоять – [да] лишь дивиться на людей! / И у людей учиться станут бесы!!!» (с.502).

⁵ См. об этом, напр., в кн.: Коростовцев М.А. Религия древнего Египта. 2-е изд. СПб.: Журнал «Нева»; «Летний Сад», 2000 (Гл.1: Фетишизм и тотемизм. Культ животных).

⁶ Физиолог / Изд. подгот. Е.И. Ванеева. СПб.: Наука, 1996. С.37 (Лит. памятники). Ср. в совр. пер. с греч.: «Нечистое животное по Закону ибис. Плавать

не умеет, и обитает у берегов рек и прудов; и не может войти в глубину, где обитают чистые рыбы. <...> Хуже всех ибис. Грехи – это плод грешников» (Там же. С.150).

⁷ Пустыня традиционно считалась местом обитания дьявола (см., напр.: *Махов А.Е. HOSTIS ANTIQUUS: Категории и образы христианской демонологии. Опыт словаря. 2-е, испр. изд. М.: Intrada, 2013. С.72–73*). Подвигоположники христианского монашества, поселявшиеся в пустыне, вторгались на его территорию и должны были выдерживать нападения злых духов, иногда принимавших облик диких зверей. Ряд соответствующих эпизодов есть уже в написанном свт. Афанасием Великим «Житии Антония Великого» (IV в.), учителя Макария Великого. Вот один из них в выразительном пересказе свт. Дмитрия Ростовского: «...неисчетная бо диавол имать оружия к борению. <...> И абие многообразное демонское множество вниде, и все место исполни привидений, являюща в подобии львов, волков, аспидов, змиев, скорпиев, рысев и медведев. И от них кийждо по своему естеству яряшеся: рыкаше лев хотя поглотити, буйвол своим рыканием и рогами устрашаше, змия писанием зипаше <змея извивалась с шипением – В.К.>, волки бегом зельным устремляхуся, рысь по своему нраву ухищрения многа творяше. Трепетныя всех виды зряхуся, и гласи ужасни слышахуся и жестоки. Антоний бием и уязвляем бяше, но приемля жесточайшыя в телеси болезни, не устрашен пребысть в трезвении ума. Аще же и творяху болезнь телесныя язвы, обаче душею недвижим бысть, и врагом ругаяся глаголаше: аще бысте крепости что имели, довлел бы един к брани; но понеже Господу вас расслабившу сокрушаеетея, того ради множеством своим покушаеетея нанести страх, и сие едино ваша немощи знамение есть известным, яко неразумных зверей подобие восприяете» (<Димитрий Ростовский, свт.> Жития святых: [В 4 кн.]. Кн.[2]: Декемврий, Ианнуарий и Февруарий. Киев: Киево-Печерская лавра, 1764. С.333–334 [17 января]; в оригинале церковный шрифт). Ср.: *Афанасий Великий. Житие преподобного отца нашего Антония... // Афанасий Великий, архиеп. Александрийский. Творения... [В 4 ч.]. Изд. 2-е испр. и доп. Ч.3. Свято-Троицкая Сергиева лавра: Собственная тип., 1903. С.187–188 (глава 9)*.

⁸ *Глинка Ф.Н. Иов. Свободное подражание священной Книге Иова. СПб.: Тип. Королева и К°, 1859. 173 с. 2-е изд. (практически без изменений, но дополненное статьями «Взгляд на Книгу Иова» и «Мысли о Книге Иова (из Гердера)»): Глинка Ф.Н. Сочинения: [В 3 т.]. Т.3: Иов. Свободное подражание Священной книге Иова. М.: Тип. М.П. Погодина, 1872. 185 с.*

⁹ *Глинка Ф.Н. Иов... СПб.: Тип. Королева и К°, 1859. С.42–43 (глава IX).*

¹⁰ Там же. С.148–149 (глава XXXVIII). Ср.: *Глинка Ф.Н. Сочинения / Сост., автор послесл. и коммент. В.И. Карпец. М.: Советская Россия, 1986. С.204–205 (в этом изд. перепечатаны отрывки из поэмы).*

¹¹ См., напр., у прп. Максима Грека в «Сказании о птици неясйти» (пеликане): «Птица убо сия образ есть Христу Богу нашему, птенцы же ея умръшвлени образ суть намъ языком уязвленным бывшемъ злоначальным мысленнымъ змиемъ, а змия образ есть диаволу уязвившу нас. Биение же в перси и кровь истекшаа образ суть страсти Спасовѣ и животворнѣи крови Его, ими же мы

встречавше и исцѣлѣхом и ожихом» (*Максим Грек, прп.* Сочинения. Т.2 / Отв. ред. Н.В. Синецина. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2014. С.340 [см. также с.32]). Ср.: Физиолог. С.127.

¹² В этом качестве страус упоминается и в других библейских книгах, напр., в Плаче Иеремии (4:3): «...а дочь народа моего стала жестока подобно **страусам** в пустыне».

¹³ О переложении речи Бога к Иову в поэме Глинки и в особенности заключительной ее части с описанием бегемота и левиафана см.: *Коровин В.Л.* Книга Иова в русской поэзии XVIII – первой половины XIX века. М.: Водолей, 2017. С.191–198.

¹⁴ «Явившийся затем Господь оправдывает Иова и, научая тайне Христовой, говорит к Иову...» (*Иоанн Златоуст.* Обзорение книг Ветхого Завета. Книга Иова // Иоанн Златоуст. Творения <...> в русском переводе: [В 12 т.]. Т.6. Кн.2. СПб.: Изд. С.-Петербургской Духовной академии, 1900. С.670).

¹⁵ Здесь, как и выше, Библия цитируется по русскому синодальному переводу, в целом еще не существовавшему во время работы Глинки над интересующим нас поэмами. Однако он располагал переводом Книги Иова прот. Г.В. Павского (неопубл.) и печатными изданиями русских переводов Нового Завета (1821) и Псалтири (1822) (позднее использованными редакторами синодального перевода). Ср. процитированные стихи Пс 103:20–21 в варианте изд. 1822: «Простираешь тьму, и делается ночь, во время коей бродят все лесные звери; львы рыкают, ища добычи, и требуя от Бога пищи себе» (Книга Хвалений, или Псалтирь / на российском языке. 6-е изд. СПб.: Тип. Росс. Библейского об-ва, 1822. С.120).

¹⁶ «На пути к нитрийским обителям мы зашли в одно место, где также застоялась вода от разлива Нила и образовала болото. Оно кишело зверями, особенно крокодилами. Выходя из воды греться на солнце, они, растянувшись, лежали по краям болота, так что их можно было счесть мертвыми, особенно новичку в тех странах. Мы было подошли к ним – посмотреть на них и подивиться их громадности, как вдруг, слышав шорох шагов наших, они бросились на нас и жестоко гнались за нами. Мы с громкими воплями призывали имя Господа Христа, и Его милосердие спасло нас: звери, бросившиеся на нас, вдруг как бы гонимые Ангелом кинулись в болото, а мы скорым шагом поспешили к монастырям, вознося благодарность Богу, избавившему нас от столь великой опасности и явившему над нами такое знамение, Ему же слава и честь во веки веков. Аминь» (*Руфин, пресвитер.* Жизнь пустынных отцов / [Пер. с лаг. с объясн. и примеч. <...> свящ. М.И. Хитрова]. Клин: Фонд «Христианская жизнь», 2002. С.177–178; перепечатка с изд. 1898; в основе книги Руфина было написанное по-гречески сочинение, см.: История египетских монахов / Пер. с греч., коммент., статья Н.А. Кульковой. М.: Изд-во ПСТБИ, 2001). Этот же эпизод являются заключительным в популярном на Руси «Лавсаике» Паллады Еленопольского (419–420).

¹⁷ Далее «Таинственная капля» цитируется по 2-му изд. 1871 г. (см. сноску 1).

¹⁸ Глинка А.П. Жизнь Пресвятыя Девы Богородицы. Из книг Четьи-Минеи. Изд. 9-е. М.: Изд. книгопродавца А.Д. Ступина, 1886. С.118–119. В «Житиях святых» свт. Димитрия Ростовского см. «Сказание о Бегстве Пречистой Девы Богородицы с Богомладенцем в Египет» (26 декабря).

¹⁹ «И случилось, что, когда блаженная Мария со Своим Младенцем вошла в храм, все идолы упали на землю ничком и остались разрушенными и разбитыми. Так исполнилось то, что сказал пророк Исайя: “Вот Господь грядет на облаке, и все творения рук египтян затрепещут при виде Его”» (Евангелие Псевдо-Матфея // Апокрифические сказания об Иисусе, Святом Семействе и Свидетелях Христовых / Сост. И.С. Свенцицкая, А.П. Скогорев. М.: Когелет, 1999, гл. XXIII [здесь напечатан отредактированный перевод изд. 1912]).

²⁰ Об отражении этой богородичной легенды в древнерусских памятниках см.: Пуцко В.Г. Благоразумный разбойник в апокрифической литературе и древнерусском изобразительном искусстве // Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ (Пушкинской дом) РАН. Т.22: Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. М.; Л.: Наука, 1966. С.407–418. В конце XIX в. была издана посвященная ей брошюра (куда вошли и отрывки из поэмы Глинки): Таинственная капля. Предание о благоразумном разбойнике и отражение его в изображениях икон Пресвятой Богородицы: Целительницы и Млекопитательницы. Изд. Афонского Русского Ильинского скита. М.: Типо-литография И. Ефимова, 1899. 32 с.

²¹ В «Евангелии Псевдо-Матфея» (глава XIX): «Львы и леопарды также поклонились Ему и сопровождали Его в пустыне. Везде они шли перед Марией и Иосифом, показывали им дорогу и, склоняя головы свои, поклонялись Иисусу. В первый раз, когда Мария увидела львов и диких зверей, Она очень испугалась, и Иисус, с радостью глядя на Нее, сказал: “Не страшись ничего, Мать Моя, ибо не для того, чтобы испугать, но чтобы почтить Тебя, они идут к Тебе”. И, говоря это, Он рассеял весь страх в сердцах их. Львы сопровождали их вместе с быками, ослами и вьючными животными и не причиняли никакого зла, оставаясь кроткими среди овец и баранов, которых Иосиф и Мария взяли с собой из Иудеи. Они шли между волками и не ощущали никакого страха, и ни с кем не случилось никакой беды. Так исполнилось то, что сказал пророк: “Волки будут пастись вместе с ягнятами, и лев и вол разделят одну трапезу”» (цит. по изд. 1999, см. выше сноску 19).

К. А. Чекалов (ИМЛИ РАН; РАНХиГС)

Прогулка двух обезьян по Парижу (роман Гастона Леру «Балао»)

Возможно, именно «Балао» – самое любимое мое детище.

Гастон Леру. По поводу «Балао».
Газета «Ле Пти Нисуа», 11 июля 1920

В один прекрасный день они научились говорить – и сразу превратились в людей.

Луи Жаколио. В стране обезьян. 1883.

Если даже обезьяны вдруг заговорят – толку от этого мало.

Попугай и сойки тоже говорят,
но из этого вовсе не следует,
что они эволюционируют.

Профессор Эдуар Труэссар.
Интервью газете «Ле Голуа», 21 июня 1906.

Анималистические мотивы занимают довольно скромное место в творчестве знаменитого писателя и журналиста «прекрасной эпохи» Гастона Леру (1868-1927). Правда, мимолетные упоминания писателем тех или иных животных могут оказываться гораздо более значимыми, чем это кажется на первый взгляд. Сказанное относится не только к художественной прозе Леру, но и к огромному массиву написанных Леру для газеты «Матен» статей (он работал в штате редакции с 1897 по 1907 год). Чего стоит только мимолетное появление пса Цыгана на страницах заметки из цикла «Кровавая неделя», создававшегося в трагические дни первой русской революции – Леру прибыл в Москву из Санкт-Петербурга для освещения пресненских событий. Конура Цыгана находилась близ площади трех вокзалов, где разгорелась ожесточенная перестрелка:

Кто-то трогает меня за рукав и показывает на собачью конуру, изрешеченную пулями; он наклоняется и зовет: «Цыган, на, Цыган!». Большая черная собака высовывает оттуда добродушную грустную морду – над правым глазом у нее кровотокающая рана; пуля не пощадила и «Цыгана».

Можно было разбить революционером, выселить всех жителей из окрестных домов, но совершенно невозможно было заставить «Цыгана» покинуть свое жилище. Напрасно вы будете звать его, запуганная собака сторонится теперь людей!

Анималистическая деталь становится здесь емким публицистическим символом «искаженного лица революции»². Такого рода ресурсами выразительности Леру отнюдь не злоупотребляет, проявляет в их отноше-

нии большую экономность – не случайно в последующих очерках «Кровавой недели», где подробно говорится о противостоянии на Пресне, он полностью обходит факты гибели животных в зоопарке, оказавшемся в самом эпицентре братоубийственной бойни.

А в написанном под впечатлением пребывания автора на берегах Невы романе «Рутьабийль у царя» (1912) генеральша Матрена Петровна Требасова завела себе котика по кличке Миленький (Milinki). Русский переводчик переименовывает Матрену в Татьяну (видимо, полагая, что имя Матрена генеральше не к лицу), а котика превращает в «белую ангорскую кошку Милку». Замена выглядит вполне естественной; всё бы ничего, только Гастон Леру подобную переводческую вольность вряд ли одобрил бы. Ведь ему очень нравилось само это русское слово – «миленький», так что он даже собственного сына Андре (уроженца Санкт-Петербурга) предпочитал именовать «Мики» (своеобразное сокращение от «миленький»), а потом назвал прилегавший к своей вилле в Ницце тупик – «проект Миленького». Вилла давно разрушена, Мики/Миленький умер в 1970 году, а импровизированный топоним приобрел официальный статус и сохранился до наших дней (илл. 1). Ясно, что в том эпизоде романа, где Рутьабийль самозабвенно возится с котиком, посвященный читатель неизбежно улавливает аллюзию на самого Гастона Леру и его сына.

Всем другая роль выпадает на долю кошки в романе «Тайна Желтой Комнаты» (1907), одном из самых знаменитых сочинений писателя. Роман пронизан лукавыми аллюзиями на произведения Артура Конан Дойла, и среди них – оглашающая ужасающими воплями всю округу кошка по прозвищу Божья Коровка (в оригинале la Bête du Bon Dieu). Никакой нарративной функции она в романе не несет; это не более чем маркер готического колорита и одновременно добродушная пародия на Собаку Баскервилей.

Более существенной оказывается функция попугая жако в романе «Король Тайна» (1908). Попугай этот носит кличку Соломон и в полной мере соответствует ей: он настолько умен, что с успехом заменяет консьержа в большом парижском доме. Проблема заключается лишь в том, что он не умеет говорить; точнее, когда-то умел, но потерял дар речи после кончины хозяина. А двадцать лет спустя он внезапно разевает клюв и произносит вполне невинную, но зато отсылающую к творчеству Маргариты Наваррской фразу: «Ты – перл из перлов, ты – жемчужина принцесс!» («Перлы перла принцесс» – название поэтического сборника, выпущенного за два года до смерти сестры Франциска I). И с этого момента постепенно начинается проясняться та самая тайна, которая зафиксирована в названии романа. Таким образом, мудрая птица играет ключевую роль в развитии детективной составляющей книги (которая представляет собой откровенный палимпсест «Графа Монте-Кристо», обогащенный аллюзиями на Понсона дю Террайля, Эжена Сю и Эрнеста Капандю)³.

Во многом Соломон напоминает другого попугая, которого мы встречаем уже в романе «Балао» (первая публикация на страницах газеты «Матен» в виде фельетона, с 9 октября по 18 декабря 1911 года; отдельное издание вышло в том же году у Жюля Талландье; раритетный русский перевод – в издательстве «Свет», 1912). Тот, правда, носит куда как более сложную кличку – «Генерал-Капитан» и тоже работает консьержем, только в весьма экзотическом месте. Дело в том, что главный персонаж романа является «антропомитеком» (буквально: «человекообезьян»), которого

выдающийся ученый профессор Кориолис доставляет во Францию с острова Ява. Как было сказано в газетной публикации романа, Балао соединял в себе «ловкость шимпанзе, силу гориллы и человеческий ум»⁴; из окончательной версии романа эта аттестация выпала. В результате нехитрой хирургической операции Балао очеловечен, но – подобно булгаковскому Шарик/Шарикову – не до конца. Профессор идет ему навстречу и позволяет существовать как бы в двух ипостасях (здесь Леру, разумеется, подшучивает над «Странной историей доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона): молодого ассистента по имени Ноэль и обитающего в лесу животного. В последнем случае Балао живет в выстроенной на ветвях старого бука хижине (она обставлена похищенной у местного населения мебелью), и тут ему оказывается совершенно необходим привратник; «антропопитек» крадет попугая у госпожи Франше и пристраивает его к делу. Генерал-Капитан подметает пол и встречает гостей в отсутствие хозяина. А когда Кориолис увозит Балао из провинции в Париж (что называется, от греха подальше), Генерал-Капитан приступает к исполнению тех же обязанностей в доме профессора на улице Жюссё. Именно с этого адреса и начинается прогулка двух обезьян по Парижу.

Вполне возможно, что история с попугаем-консьержем была навеяна Гастону Леру книгой журналиста социалистического толка Виктора Мёнье «Будущность видов. Домашние обезьяны» (1886), в которой на полном серьезе предлагалось использовать в качестве прислуги этих расторопных и смысленных животных. Само собой, эта плодотворная идея подверглась гротескной деформации в периодической печати. Так, литераторы Поль Жинисти и Максим Гоше высказались за использование самок обезьян в качестве кормилиц, ведь обезьянье молоко значительно жирнее человеческого⁵. Гастон Леру подхватывает мяч: в его произведении продвинувшийся по пути эволюции «антропопитек» сам прибегает к услугам привратника, причем не из числа приматов, но попугая – создания глупого (по мнению Балао) и наделенного способностью к неосмысленной речевой деятельности (и оттого еще более глупого).

Прежде чем приступить к описанию прогулки двух обезьян, отметим еще одну особенность лерусовского бестиария. Точнее, не одного лишь бестиария, но и универсума Гастона Леру в целом. Как мы уже видели, он в сильной степени зависим от универсума Конан Дойла. Одной из важнейших для себя нарративных задач Гастон Леру видел необходимость превзойти своих предшественников в области детективного жанра. А к ним, наряду с создателем «Холмсианы», принадлежал в первую очередь Эдгар Аллан По, часто упоминаемый на страницах произведений Леру. Не случайно в самом начале «Тайны Желтой Комнаты» рассказчик отмечает следующее:

Поистине я не думаю, что в какой-либо области реального или воображаемого, даже у автора «Убийства на улице Морг», даже в измышленных подражателях Эдгара По или правдивых рассказах Конан Дойла, можно найти что-то, что сравнилось бы по таинственности с историей Желтой Комнаты⁶.

В свете сказанного вполне естественно, что ключевым для французского писателя животным неизбежно должна была стать обезьяна – в память о той, которая и совершила убийство в знаменитой новелле По, а

также с учетом того факта, что обезьяна (во многом под влиянием идей дарвинизма) занимает существенное место в «коллективном воображаемом» декаданса; она становится как бы живым опровержением мнимого человеческого величия, «кладет конец антропоморфному пониманию цивилизации, чтобы реорганизовать ее на животный манер»⁷. И действительно, в опубликованном лишь в 1990 году романе «Пулулу» (соч. около 1914; переиздан в 2011 под названием «Тайна чайной коробки») Гастон Леру в очередной раз прибегает к мотиву «преступление в запертой комнате», но заменяет орангутана из «Убийства на улице Морг» на крошечную дрессированную обезьянку уистити⁸, которая живет в чайной коробке. Конечно, совершает убийство не она сама, а ее хозяйка, зато после преступления именно ей отводится важнейшая роль в заметании следов. Зверек закрывает все двери и окна изнутри, после чего выбирается через узкий дымоход.

Прямо скажем, «Пулулу» – один из самых слабых романов писателя; совсем не случайно Леру в свое время воздержался от его публикации. Иное дело «Балао», книга, которую сам автор очень ценил (см. эпиграф № 1). Кроме всего прочего, есть все основания назвать эту книгу самым смешным его произведением. Вместе с тем следует подчеркнуть, что интересующий нас эпизод внедрен в третью часть романа (она именуется «Балао в свете»). В первой части главный герой еще находится «за сценой», и доминирует ощущение ужаса (таинственные преступления, совершаемые в провинциальном городке), затем оно все больше корректируется черным юмором; в третьей же части возобладали комическая стихия. «Балао убивает развлечения ради», писала на страницах «Меркюр де Франс» известная писательница Рашильда⁹; это не совсем так – Балао действительно успел-таки порезвиться в деревне, придушив пару-тройку докучавших ему обывателей, но в каждом случае Леру приводит определенную мотивацию его преступлений. Так или иначе, автор следует здесь за достаточно распространенной в его время традицией живописания обезьян как опасных монстров, запечатленной, в частности, в рассказе уже упоминавшегося Поля Жинисти «Обезьяна» (1883) о жестокой рукопашной схватке циркового орангутана с клоуном, в итоге которой разъяренный зверь ломает несчастному Пику хребет.

Не забудем, что Балао соединяет в себе черты шимпанзе и гориллы; с виртуозностью акробата передвигаясь по комнате, он не оставляет следов на полу, зато оставляет их ... на потолке. Фраза из романа «А на потолке-то отпечатки следов!» (Il y a des pas au plafond!) стала, пожалуй, не менее знаменитой, чем загадочный афоризм из «Тайны Желтой Комнаты»: «дом священника не утратил своего обаяния, а сад все так же свеж». Вторая глава книги именуется «Самый странный след в мире» (La plus étrange piste au monde); слово *piste* является одним из ключевых для детективного дискурса и часто встречается в других, собственно детективных сочинениях Леру. Таким образом, именно детективная составляющая оказывается первичным импульсом к развитию действия; в дальнейшем сюжет ненадолго смещается к юмористическому животному эпосу, а затем (и окончательно) – к сентиментально-авантюрной структуре пародийного толка.

При этом стимулом к парижскому гулянию двух обезьян становится невеселое событие: у Балао, влюбленного в дочь профессора, прелестную Мадлен (Гастон Леру наделил ее именем собственной дочери), имеется соперник по имени Патрис. Мадлен собирается выйти за него замуж

– и в итоге осуществляет свое намерение. После визита Патриса, по ходу которого Балао пришлось вести с соперником великосветскую беседу (вообще-то он безукоризненно владел французским языком, но, когда начал волноваться, прибежал к языку предков), опечаленный антрополог, чтобы развеяться, выходит на улицу и направляется в сторону расположенного неподалеку Ботанического сада. Всё тот же Поль Жинисти в своей рецензии на роман Эмиля Додильона «Немо» (1886) воскликнул: «Да сейчас вокруг Ботанического сада формируется уже целая литературная традиция!»¹⁰; к указанной традиции примкнул и автор «Балао».

Одет наш герой безукоризненно: пальто, смокинг, рубашка с ослепительно белым воротничком, черные лакированные штиблеты, бархатная шляпа, монокль. Ведь «человек становится человеком лишь тогда, когда он одет»¹¹.

Маршрут передвижения Балао по французской столице воссоздан в книге чрезвычайно точно (илл. 2). Поначалу он идет мимо «мрачных строений винного двора»¹², которые оказываются по правую руку от нашего героя; именно в этом месте, между улицей Жюссё и набережной Св. Бернара, находился в ту пору столичный винный двор. Балао спускается по улице Кювье к набережной и сворачивает вправо, доходит до Аустерлицкого моста и, облокотившись о парапет, меланхолически созерцает темную воду Сены. Проходивший мимо полицейский кричит ему: «Проходите!», заподозрив в джентльмене потенциального самоубийцу; недовольный Балао отвечает по-обезьяньи: «чсшвопп!» (что значит: «отвали!»).

«Иностранец», подумал полицейский. «Может стать, какой-нибудь русский князь» (стр. 833).

Упоминание о русском князе – не только очередная дань неизменно присутствовавшей в творчестве Леру теме России. Нет сомнения в том, что автор романа был знаком с творчеством очень популярного в «прекрасную эпоху» писателя Жана Лоррена, яркого представителя декаданса. Лоррен до 1906 года жил в Ницце, но скончался в Париже. В романе «Блуждающий порок» (1901) князь Владимир Норонцов, один из ключевых персонажей прозы Лоррена, чувственный эстет, воплотивший в себе все пороки своего времени¹³, наслаждается обществом подаренной ему графиней Соболевской обезьянки по кличке Таиту (зверек мужского пола, и это очень существенно для автора):

Норонцов обожал его; то была его тогдашняя прихоть, временная игрушка. Он не ощущал ни исходящего от зверя едкого запаха, ни его зловонного дыхания; его забавляли подробности крошечного полового органа животного, два светло-голубых шарика, увенчанные алой долькой индийского перца¹⁴.

Однажды на Владимира – именно в тот момент, когда на коленях у него сидит Таиту – нападает страшный приступ кашля, в результате чего он слишком сильно сжимает зверя, и тот кусает его за палец; в приступе ярости князь вышвыривает Таиту в окно. Великодушия Норонцова хватает как раз на то, чтобы забрать у конюха подобранное им умирающее животное. «Его зарыли в саду, в ларце из сандалового дерева, и устроили ему настоящие похороны»¹⁵. Таким образом, ассоциация между обезьян-

ей темой и русским князем вполне может быть позаимствована Леру из романа Лоррена.

Вернемся, однако, к Балао. Расставшись с полицейским, он направляется к и по сей день расположенному на территории Ботанического сада небольшому зоопарку. Здесь он освобождает из клетки своего приятеля, шимпанзе по кличке Габриэль (презрительно минуя клетки с цепкохвостыми обезьянами, которых Балао воспринимает как плембеев). После того, как Габриэль переодевается в не менее шикарный, чем у Балао, наряд (он был припасен заранее и лежал в подсобном помещении), оба приятеля аккуратно – чтобы не испачкаться – перелезают через решетку и отправляются фланировать по вечернему городу. Вначале они идут по темной и узкой улице Ласепед, затем сворачивают на оживленную и хорошо освещенную улицу Монж и, наконец, продолжают движение по улице Эколь. Таким образом, друзья направляются в самое сердце Латинского квартала, района, где – как узнает читатель из романа «Аромат дамы в черном» – проживал Рультабийль (Леру указывает абсолютно точный адрес: угол бульвара Сен-Мишель и улицы Месье ле Пренс¹⁶). Именно на улице Эколь с ними происходит первое приключение.

Проходя мимо «пивной Амеды» (Амеде Бальзар – имя хозяина этого и ныне очень популярного у преподавателей Сорбонны заведения, открывшегося в 1890 г. и чаще именуемого просто «Бальзар»), Балао и Габриэль видят на террасе кафе сидящую на коленях хозяйки маленькую собачонку, которая тут же принимается громко тявкать и бросается в их сторону; Габриэль механически отгалкивает ее ногой (точнее, каблуком) – этого оказывается вполне достаточно, чтобы собачонка испустила дух.

Начинается скандал. Дамы колотят наших героев зонтиками, один господин сует под нос Балао свою визитную карточку, предлагая дуэль; к разбушевавшимся посетителям кафе присоединяются студенты Сорбонны... Чтобы не стать жертвами линчевания, Балао с Габриэлем находят единственно верное решение: они перебираются через высокую стену, опоясывающую музей Клюни, а затем выбираются с другой стороны и устремляются к Сене. И вот они уже сидят в кафе «Сара Бернар» на площади Шатле и мирно пьют пиво традиционным обезьяньим способом (то есть обмакивая пальцы в кружку и затем облизывая их). Кстати, о пристрастии обезьян к пиву родная газета Леру – «Матен» сообщила в номере от 3 августа 1901 года. На беду, появляется торговец орешками; завидев любимое лакомство, Габриэль решительно отбирает у него всю корзину. (Позднее торговец орешками вновь возникнет в творчестве Леру – в заключительном романе из цикла «Шери-Биби»; здесь под маской смиренного торговца кроется сам протагонист романа, вынашивающий план устроить в Париже «прекрасной эпохи» вторую Великую революцию). Появляется полицейский, но героев уже и след простыл: они вскочили на империал трамвая, следовавшего по маршруту «Монруж – Восточный вокзал». (Этот эпизод перекликается с забавной картинкой, помещенной позднее, в 1913 году на страницах иллюстрированного приложения к газете «Ле Пти Журнал»; см. илл. 5). Как обычно, Леру точен в деталях: речь идет о восьмом маршруте тогдашней трамвайной сети. Друзья с удовольствием поедают арахис, который заканчивается именно в тот момент, когда трамвай поравнялся со зданием тюрьмы Сен-Лазар. (Ныне в этом здании разместилась медиатека имени Франсуазы Саган). Для Балао это удачный повод прочитать Габриэлю нотацию: подобные поступки могут

привести его за решетку! У присмирившего Габриэля одна просьба – сводить его в ресторан «Максим», где Балао уже приходилось бывать. Друзья садятся в такси и отправляются к знаменитому ресторану (он по сей день, как и в «прекрасную эпоху», находится недалеко от Площади Согласия); здесь они заказывают – к вящему изумлению официанта – сырой рис в шампанском; ошеломленный официант не очень удачно открывает бутылку, так что пробка со страшным грохотом летит в потолок. Насмерть перепуганный Габриэль одним прыжком оказывается на стойке бара и принимается лопотать по-обезьяньи. «Да это же обезьяна из Фоли-Бержер!» кричит одна из присутствующих дам.

Речь идет о хорошо знакомой парижской публике обезьяне по кличке Консул Петер (**илл. 6**). Он фигурирует в заключительной новелле сборника Жана Лоррена «Преступление богачей» (1906) и не раз упоминается в прессе 1900-х годов; этот самец шимпанзе пользовался чрезвычайно большим успехом у зрителей Фоли-Бержер. Консул был чрезвычайно ученой обезьяной: он ловко пользовался столовыми приборами, курил, самостоятельно одевался и раздевался, катался на велосипеде и даже – вроде бы! – умел вести автомобиль. Разумеется, газета «Матен» не могла пройти мимо такого феномена; в номерах от 7 марта и от 5 мая 1909 года она подробно поведала о достижениях Петера II (прежде того в Париже подвизался Петер I) и – ссылаясь на мнение известных ученых – назвала его «самым замечательным, самым высокоразвитым экземпляром своего вида». Не обошлось и без рекламы: газета пригласила всех желающих насладиться выдумками и ужимками ученой обезьяны на сцене Фоли-Бержер, в ревю «Кастро в Париже»¹⁷. К моменту выхода в свет романа «Балао» Петер II уже умер от энтерита.

Наши герои покидают ресторан «Максим» именно в тот момент, когда некий завсегдатай успокаивает публику: «вы же видите – это махараджа из Капуртхагры, который гуляет со своей обезьянкой!» (стр. 847). Упомянутый махараджа, как и многие другие детали произведений писателя, позаимствован Леру из газетных новостей: речь идет об индийском князе Джагатите Сингхе (1872-1949; см. **илл. 7**). Об этом махарадже, который првосходно говорил по-французски, считался большим поклонником Франции и неоднократно наезжал в Париж и другие французские города, сообщалось во многих столичных периодических изданиях. Махараджа стал постоянным героем светской хроники (которая фиксировала даже его прогулки по Булонскому лесу, не говоря о светских раутах с его участием), а во время первой мировой войны пожертвовал часть своего состояния в пользу Франции.

Шофер такси (автомобиль ожидает Балао и Габриэля у входа в ресторан) слышит эти слова завсегдатая, преисполняется уважения к клиентам и не берет с них денег, одновременно выражая свою готовность быть полезным махарадже в дальнейшем. Маршрут заканчивается у решетки Ботанического сада.

В дальнейшем разохотившийся Габриэль гуляет по Парижу уже самостоятельно; это его и губит: полиция, перепутав шимпанзе с Балао, пристреливает Габриэля. [В вольной экранизации Викторена Жассе (см. **илл. 4**) именно эта печальная участь постигла самого Балао]. Зато наш герой, несмотря на многочисленные неприятности, цел и относительно невредим (относительно, потому что в одном из эпизодов Патрис стреляет в него из револьвера; см. **илл. 3**). Его отправляют из столицы обратно в

провинцию, где он предстает как благородный рыцарь Мадлен и спасает ее от разбойников – братьев Вотрен (понятно, что их фамилия позаимствована из «Человеческой комедии» Бальзака). Здесь Леру переосмысливает популярный в «прекрасную эпоху» мотив, запечатленный в названии рассказа англичанина Томаса Бёрка: «The Gorilla and the Girl» (1916) – затем этот мотив был развит в фильмах о Кинг-Конге: жестокий зверь вполне может оказаться пылким и трепетным влюбленным.

В конце романа «Балао» пресытившийся цивилизацией главный герой вместе с профессором отправляется на родной остров, где, развалившись в гамаке, меланхолически почитывает «Поля и Виргинию» Бернарден де Сен-Пьера. Кстати, эта книга была востребована в «прекрасную эпоху», о чем свидетельствует хотя бы пародия англичанина Уильяма Меллока «Новые Польша и Виргиния» (1878).

Прогулка двух обезьян (а если быть точным, полутора, так как Балао – «человекообезьян») по Парижу на свой лад отражает любовь Гастона Леру к французской столице и доскональное знание им городской топографии. Во многих своих произведениях он фиксирует те или иные городские локусы (избегая при этом туристических достопримечательностей, за вычетом разве что Монмартра и бывшей тюрьмы Консьержери), но такой степени точности, как в «Балао», он достигает разве что в ранней своей юмористической заметке «Кучер, гони!» (первая публикация – «Матен» от 1 декабря 1899 года; затем Леру включил заметку в свою первую книгу под названием «На своем пути», выпущенную в 1901 году). Сюжет заметки таков: выйдя в полседьмого из Люксембургского дворца, Леру берет фиакр на углу улицы Турнон и просит довести его к редакции газеты, которая в ту пору располагалась в доме № 6 по бульвару Пуассоньер. Расстояние в 2,8 километра экипаж преодолевает за полтора часа – из-за многочисленных пробок (частично связанных со строительством метро и прокладкой трамвайных путей) и ремонтных работ. Если бы журналист отправился пешком, он проделал бы этот путь за сорок минут. Заметка содержит чрезвычайно детализированную топографию маршрута, который силою обстоятельств оказался исключительно причудливым.

Бросается в глаза одна особенность маршрута двух обезьян, отражающая специфику личности автора: он носит преимущественно гастрономический характер. Гастон Леру отличался пристрастием к вкусной еде. Уже к тридцати годам он, как мягко выразился один из журналистов, «не отличался худобой»¹⁸; позднее его уже уверенно относили к категории толстяков. Нет сомнения в том, что упомянутые в «Балао» заведения были ему знакомы, что называется, не понаслышке. Но вот что интересно: писатель не допускает обезьян в свой самый любимый парижский ресторан, видимо, не считая их достойными подобной чести. Речь идет о находившемся на бульваре Капуцинок ресторане «Наполитен» (другое название, по имени владельца, – «Рауль»); ныне на этом месте расположилось заурядное сетевое кафе «Гиппопотам»). Вот как описывал походы Гастона Леру в это заведение на закате его жизни журналист Анри Жансон:

Хотя он и обосновался в Ницце [с 1909 г. – К. Ч.], но не мог сопротивляться притяжению Парижа. Надо было видеть, как он прогуливается по Большим Бульварам, с тростью в руке, победно заломив шляпу, причем живот его на три шага опережал хозяина... Глаза искрились от удовольствия за стеклами пенсне... Оказавшись перед кафе «Наполитен», он уско-

рля шаг, чтобы не поддаться соблазну, но, выйдя на площадь Оперы, резко оборачивался, возвращался обратно и устраивался за столик в «Наполитене». Увы! Там уже не было ни Фейдо, ни Мендеса... Но зато он встречал там Гомеса Карилью, и оба погружались в меланхолические воспоминания¹⁹.

«Напó», как его сокращенно именовали парижане, – одно из самых популярных кафе «прекрасной эпохи». Считалось, что именно здесь подавали лучшее в мире мороженое. В «Напо» пили аперитив многие из друживших с Леру литераторов – не только упомянутые Катюль Мендес (1841-1909), Жорж Фейдо (1862-1921) и гватемальский писатель и журналист Эрике Гомес Карилья (1873-1927), но и Эрнест Лажёнес (1874-1917; именно этому критику и романисту Леру посвятил роман «Балао», «из чего вовсе не следует, будто я обезьяна» – сострил по этому поводу Лажёнес²⁰), и Жорж Куртелин (1858-1929)... Захаживали сюда и Август Стриндберг, и Анри де Монтерлан, и Жан Мореас. Одним словом, присутствие Балао и Габриэля было бы здесь совершенно неуместно.

Мы уже говорили о том, что само по себе обращение Гастона Леру к «обезьяней» теме было обусловлено его стремлением состязаться с Эдгаром По. Но, разумеется, этим не исчерпывается его связь с литературной традицией. Балао сочиняет стихи, сильно напоминающие о Киплинге (хотя впрямую Киплинг здесь не назван – он упомянут в другом романе Леру, «Палас и Шери-Биби», опубликованном в 1919 году). Зато в одном из своих интервью Леру с восхищением отзывался об этом писателе, как воплощении поэтического начала и лиризма – наряду с Гербертом Уэллсом²¹. Леру несомненно был известен роман Уэллса «Остров доктора Моро» (1896, французский перевод – 1901). Представление о том, что небольшой операции на гортани совершенно достаточно для того, чтобы обезьяна заговорила, явно позаимствовано автором «Балао» у знаменитого английского писателя: «по словам Моро, главное различие между человеком и обезьяной заключается в строении гортани, в неспособности тонкого разграничения звуков» (глава XIV, «Объяснения доктора Моро»).

Если в случае с влиянием Уэллса особых вопросов не возникает, то чрезвычайно затруднительно сказать, в какой мере Леру был знаком с другими, менее известными и написанными в конце XIX – начале XX века произведениями, посвященные теме «человекообезьяна». По мнению специально исследовавшего эту тему писателя и журналиста Режи Мессака, автору «Балао» указанная традиция отчасти была известна²². С учетом повышенного интереса Леру к творчеству Верна²³, он мог в данном случае основываться и на его романе «Деревня в воздухе» (1901). Само по себе «превращение обезьяны из экзотического животного в персонажа парижской повседневности»²⁴ было навеяно предшественниками Леру, и в том числе романом Оскара Метенье «Горилла» (1891). Но все-таки в трактовке темы автор «Балао» в большей мере опирался не на прозаические сочинения, а на театральные работы (которые, как это нередко бывало с Леру, он мог и не читать в полном объеме – главным источником в таких случаях для него являлись публикации в прессе).

К такого рода теоретическим источникам Леру принадлежит труд английского зоолога, рьяного дарвиниста Томаса Гексли (1825-1895), переведенный в России под названием «О положении человека в ряду органических существ» (1863; СПб., 1864; французский перевод вышел в 1867

году). Здесь речь идет об аналогиях между человеком и высшими человекообразными обезьянами (на уровне морфологии и мозга). Имя Гексли неоднократно возникает в приводимых в романе сносках. Именно от Гексли идет получивший широкое распространение термин «недостающее звено» (некое гипотетическое существо на полпути между обезьяной и человеком). Балао во многом представляет собой пародийную версию «недостающего звена».

Кроме того, у Леру вызвала большой интерес деятельность еще одного ученого, профессора из Цинциннати Ричарда Гарнера (Леру ошибочно именуется его Филиппом), в 1892 году выпустившего в Лондоне книгу «Язык обезьян». Вначале Гарнер исследовал жизнь (и речевую деятельность) этих животных в зоосаду своего родного города – и пришел к выводу, что обезьяний язык всё же беднее, чем, например, китайский. При этом каждый вид имеет свою собственную «лексику»; мартышка поймет макаку только в редких случаях (тревожный зов или радостный клич). Сам Гарнер лучше всего находил общий язык с представителями рода капуцинов – и якобы сумел распознать девять слов их языка. «Переводчик» с обезьяньего языка, как его высокопарно именовали газетчики, поделился с читателями отдельными выражениями своих подопечных: к примеру, «бру!бру!» у гамадрилов выражает ревность, а «грии!» у бабуинов – гнев. На страницах «Балао» также приводится несколько обезьяньих «лексем», отчасти позаимствованных у Гарнера, а отчасти выдуманных самим Гастоном Леру; помимо уже процитированного «чсшвопп» это «воуп!воуп» («увы!увы!»), «туро!туро!» («спасибо»), а также «оп!» – тут писатель напрямую и не без иронии ссылается на свой источник: «это слово имеет один и тот же смысл и у людей, и у обезьян; см. путешествие г-на Филиппа Гарнера в экваториальные леса» (стр. 839).

И действительно, следующий этап исследований Гарнера протекал в самой гуще африканских джунглей, а точнее в Габоне, с использованием не совсем обычной методики. По заказу Гарнера была изготовлена металлическая клетка, в которой помещался он сам и которая подвешивалась на небольшой высоте; Гарнер имел при себе фонограф, при помощи которого записывал издаваемые обезьянами звуки, а также не менее новомодный «кодак» для фотографирования животных. Более того, он поддерживал телефонную связь со своими находившимися за пределами клетки помощниками.

Этот ученый нередко упоминается на страницах французской прессы («прекрасной эпохи», не исключая и «Матен»), причем многие из публикаций носят откровенно издевательский характер. Так, в 1891 году газета «Ле Тан» с сожалением констатировала: «владея всего лишь тридцатью выражениями, обезьяна в настоящее время не могла бы соперничать с Ренаном и даже с Барресом»²⁵. А четыре года спустя, подводя итоги первой африканской экспедиции Гарнера, «Ле Тан» приводит убийственное свидетельство миссионера Конгрегации Святого Духа отца Булеона, встретившегося с Гарнером в Конго. Если верить миссионеру, знаток обезьяньего языка заявил ему буквально следующее: «между нами говоря, умеют ли обезьяны говорить или нет – не имеет решительно никакого значения. Хоть я и прибыл сюда во имя науки, но деньги прежде всего, а я надеюсь по возвращении в Америку заработать кругленькую сумму. И к тому же: кто сможет проверить мои сведения относительно обезьяньего языка?»²⁶

Не менее интересен ехидный анекдот, рассказанный в связи с экспе-

риментами Гарнера на страницах еженедельника «Univers illustré». Его автор – не кто иной, как Анатолий Франс:

Гарнер овладел всеми нюансами языка шимпанзе. Лишь одно слово его смущало: оно было очень коротким, но ему всё никак не удавалось распознать его смысл. Однако без этого слова словарь Гарнера оставался неполным. Его это крайне мучило. И вот как-то раз, когда он сидел в клетке, после чрезвычайно доверительной и мирной беседы со своей приятельницей [*самкой шимпанзе*. – К. Ч.], доктор безо всякой задней мысли произнес это непонятное для него слово. Эффект оказался убийственным. Охваченное ужасом и отвращением несчастное животное одним прыжком взлетело на вершину дерева. Побледнев и весь дрожа, зверь категорически отказывался отвечать на ласковый зов доктора, и покаянные извинения со стороны того, кто еще минуту назад был его лучшим другом, не возымели никакого действия.

С этого дня дружбе между ученым и самкой шимпанзе пришел конец. Шли месяцы, недели, годы, а маленькая обезьянка всё никак не могла оправиться от потрясения.

Как позднее выяснилось, слово это означает *непристойное предложение*²⁷.

Нельзя сказать, чтобы в период работы Леру над своим романом Гарнер был полностью забыт. В 1906 году газета «Ле Голуа» поместила интервью с парижским профессором Эдуаром Труэссаром, в котором тот вновь выпустил несколько ядовитых стрел в американского коллегу. «Высказанные в книге Гарнера соображения носят вымышленный характер», категорично замечает Труэссар. «Он проводил время, лежа в гамаке и попивая прохладительные напитки»²⁸.

В обширной и красочной «Гарнериане» внимание Леру привлекает не только собственно фактография, но и уже вполне утвердившаяся к 1911 году ироническая модальность. Утрируя ее, он превращает своих обезьян в двух светских львов – пусть и на очень короткий срок. Этим, однако, дело не кончается. В эпилоге романа автор привносит толику абсурдизма: профессор Кориолис «утратил привычку разговаривать по-человечьи и общался с окружающими исключительно при помощи нескольких односложных слов антропоидного языка. Он испытывал жгучую радость при мысли о том, что вернулся к самым – как он считал – истокам человеческой жизни: к обезьяньей расе» (с. 890). Итак, тезис Гарнера «язык создал человека» подвергается парадоксальной инверсии: чтобы обрести радость вхождения в первобытное состояние, надлежит утратить речь.

В заключение статьи снова упомянем Миленького. В июне 1933 года он обратился с письмом к писателю Станисласу-Андре Стееману (1908-1970), где выразил просьбу написать на основе сохранившихся черновиков отца продолжение романа «Балао». Просьба была исполнена; думается, Миленький совсем не случайно обратился с ней к Стееману не сразу после смерти Гастона Леру, а незадолго до премьеры фильма М. Купера и Э. Шёдсака «Кинг Конг», которая состоялась осенью того же 1933 года (разумеется, сведения о съемках широко распространялись через прессу). 3 ноября 1934 года газета «Пари-Суар» сообщила, что в ближайшие дни приступает к печатанию «неопубликованной рукописи» романа «Сыновья Балао»; здесь содержалось некоторое преувеличение – об

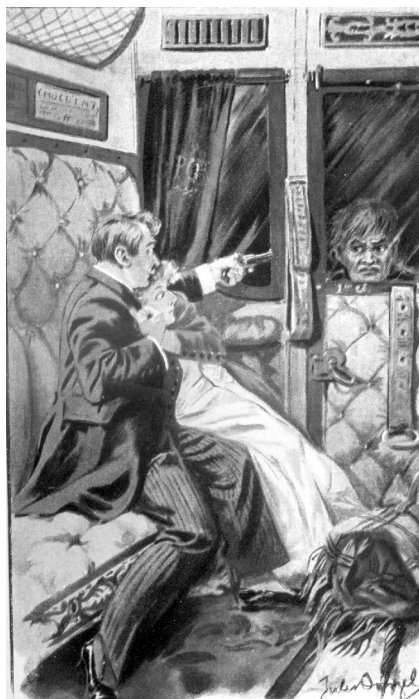
авторстве Леру здесь можно говорить лишь с большой натяжкой. Роман (он печатался на страницах газеты с 14 ноября по 21 декабря, а отдельное издание вышло лишь в 1937 году) прямо-таки наводнен обезьянами, которые оказываются здесь носителями филантропических идей; нашлось место в романе и для Генерала-Капитана. Книга стоила Стееману большого труда²⁹; вполне естественно, что мастер детективного жанра, каким уже к тому времени являлся этот молодой писатель, сделал акцент именно на криминальной составляющей интриги. Вместе с тем в книге очень сильно выражено социально-политическое начало. Но это уже тема для другой статьи.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

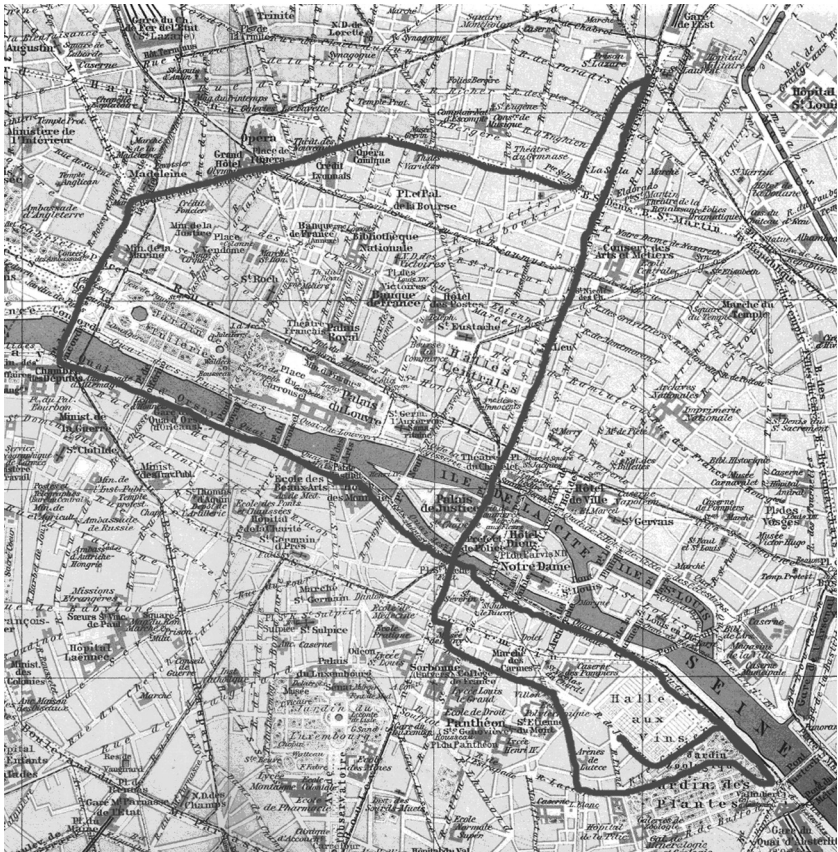
80



Илл. 1. Ницца. Район Симье. Проспект Миленького. Фото автора



Илл. 3. Иллюстрация к первому изданию романа (на основе акварели Шарля Донзеля). В купе поезда – молодожены Патрис и Мадлен, за стеклом – ревнивец Балао, который выглядит здесь довольно интеллигентно (не то на илл. 4)



Илл. 2. Прогулка двух обезьян. Примерная схема маршрута. Исползован план Парижа 1910 года.

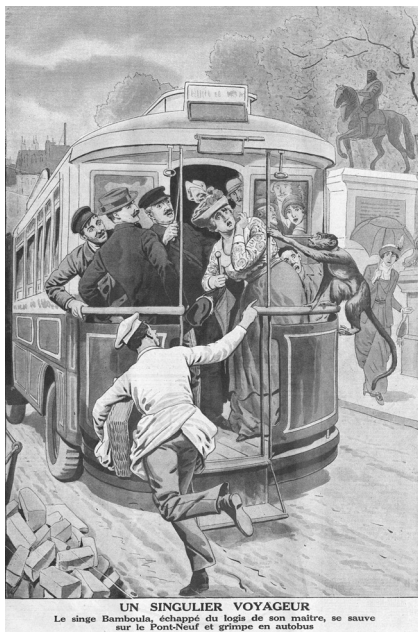


Илл. 6. Консул Петер в концертном зале «Олимпия». Фото 1910 г.

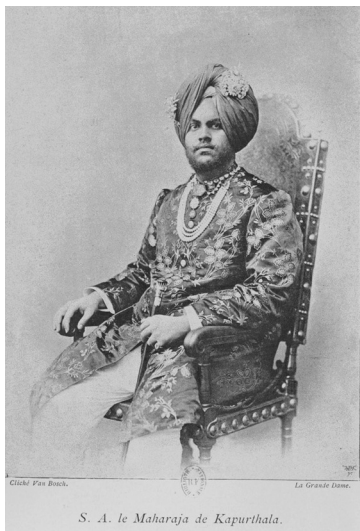


Илл. 4. Рекламный плакат к фильму Викторена Жассе «Балао», 1913.

В главных ролях Люсьен Батайль и Мадлен Гранжан.



Илл. 5. Из еженедельного иллюстрированного приложения к газете «Le Petit Journal» (7 сентября 1913 г.). «Необычный пассажир. Сбежав из дома своего хозяина, обезьяна Бамбула устремляется к Новому Мосту и вскакивает в автобус». Непредвиденная параллель к событиям романа «Балао».



Илл. 7. Джагатит Сингх, махараджа Капуртхалы. Фото из журнала «La Grande Dame», 1893, № 1. Гастон Леру слегка изменил название города.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Фрагменты фиктивных газетных статей (из воображаемых газет), приводимых в романе «Балао». Цит. по изд.: Gaston Leroux. Les aventures extraordinaires de Rouletabille. Vol. II. P., Laffont, 1988. P. 865-866.

Из газеты «Родина в опасности»

«Наглость наезжающих в Париж иностранцев не знает границ. Они полагают себя его завоевателями. Это факт, в котором может убедиться каждый из нас. В театре им непременно подавай лучшие места, да и террасы кафе полностью принадлежат им. Вчера вечером два студента из Румынии, задержавшись у пивной «Амеде», что на улице Эколь, хладнокровно застрелили из револьвера маленькую собачку, которая не давала им присесть. Преследуемые разъяренной толпой, они успели забраться по водосточной трубе на территорию музея Клюни и тем самым избежали ожидавшего их возмездия. Славный хранитель нашего национального музея г-н Арокур прервал свою работу, чтобы отыскать преступников, но все его старания были тщетны. Им удалось бежать, прибегнув к помощи выступавшей из стены гаргульи. Человек порядочный, слетев с такой высоты, непременно свернул бы себе шею».

Из газеты «Беспристрастный наблюдатель». Статья «Не все любят араxis».

«Еще несколько лет тому назад можно было спокойно устроиться на террасе кафе, не опасаясь, что к вам пристанут бродячие торговцы. Увы, сегодня всё по-другому! И нам нетрудно понять тех, кто выходит из себя, столкнувшись с назойливостью торговцев орешками, которые продолжают навязывать вам свой товар – даже после многочисленных отказов. Вчера вечером в кафе «Сара Бернар» два молодых человека, оба сотрудники японской дипломатической миссии, совершенно измученные не выпадавшей им прежде на улицах Нагасаки пыткой, с силой оттолкнули чересчур надоедливого торговца орешками, так что тот в результате свалился в ручей. Это мелкое происшествие имело место во время антракта и вызвало небольшой скандал. Представители префекта полиции уже собрались было составлять протокол, но в этот момент молодые японцы мгновенно, с поистине обезьяньей ловкостью ретировались, уцепившись за проезжающий мимо трамвай. Не прибегая к помощи лестницы, они залезли на империал одной только силой собственных бицепсов. Им явно очень захотелось продемонстрировать пассажирам маршрута Монруж – Восточный вокзал, что у жителей империи Восходящего солнца руки отнюдь не крюки...»

Из еженедельника «Воскресный Голуа»

«Его Сиятельство махараджа Картпутхагры, прибывший во Францию для изучения наших нравов и обычаев, а также перспектив использования беспроводного телеграфа, каждый вечер ужинает у Максима. Его Сиятельство привез с собой из Индии рецепт приготовления сырого риса с шампанским, и теперь все завсегдатаи ресторана, куда модная парижская публика непременно приходит отдохнуть от праведных трудов, на-

слаждаются этим блюдом. Всем хорошо знакомый управляющий ресторана, Анри, советует для приготовления этого вкуснейшего экзотического блюда использовать исключительно марку шампанского “Минимум брют” от фирмы “Буат-Шансон”».

¹ Gaston Leroux. *La Semaine rouge* // *Le Matin*, 06.01.1906. Д. 1. Цитата приводится по русскому изданию: Гастон Леру. В Москве // *Агония царской России*. Пер. И.М. Ковтунова, О.Д. Каневской. Харьков: Космос, 1928. С. 111.

² А. Гессен. *Рультабиль* // *Агония царской России*. Цит. соч., с. 13.

³ Alfu. *Les extraordinaires débuts littéraires de Gaston Leroux, romancier populaire* // *Le Rocambole*, 2013, N 62. P. 25.

⁴ Gaston Leroux. *Balao* // *Le Matin*, 30.11.1911. P. 2.

⁵ Evanhélia Stead. *Le monstre, le singe et le fœtus: tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*. Genève: Droz, 2004. P. 372. В этой статье мы не раз еще будем ссылаться на чрезвычайно содержательную книгу Э. Стил, которая проанализировала множество малоизвестных текстов конца XIX – начала XX веков на “обезьяню” тему. Удивительно, что роман “Балао” в монографии не упоминается ни разу; впрочем, это единственный недостаток книги.

⁶ Гастон Леру. *Тайна Желтой Комнаты* // *Французский классический детектив*. М.: ЭКСМО, 2010. Пер. И. Русецкого. С. 523.

⁷ Evanhélia Stead. *Le monstre, le singe et le fœtus: tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*. *Op. cit.*, p. 344.

⁸ Как напоминает Э. Стил, уистити фигурирует в романе Альфонса Доде «Короли в изгнании» (1879) как компонент любовного языка монарха:

«– Да, боюсь, что не сегодня завтра бедная Ами Фера получит уистити.

– Уистити?... Что это значит?..

– Да, да, уистити! Я, как и все приближенные короля, давно уже заметил, что, когда какая-нибудь связь ему приедается, он на прощание посылает одну из своих обезьянок... Это его манера показывать язык той, которую он разлюбил...» (пер. Н. Любимова) (См.: E. Stead. *Le monstre, le singe et le fœtus...* *Op. cit.*, p. 369). Кроме того, эти обезьянки упомянуты в другом романе Доде – «Набоб» (1877).

⁹ Rachilde. *Les Romans* // *Mercure de France*, 1913, vol. CI, N 373, p. 133.

¹⁰ Ginisty Paul. *Les livres* // *Gil Blas*, 05.10.1886. P. 2.

¹¹ Сборник новелл Робера Шеффера «Угрюмые» (1912) цитируется по изданию: E. Stead. *Le monstre, le singe et le fœtus...* *Op. cit.*, p. 360.

¹² Gaston Leroux. *Les aventures extraordinaires de Rouletabille*. Vol. II. P., Laffont, 1988. P. 832. Далее роман «Балао» цитируется по этому изданию, с указанием номера страницы.

¹³ Подробнее о Норонцове см. нашу статью: Чекалов К.А. Локус русской Ниццы в творчестве писателей fin-de-siècle // XVIII век: топосы и пейзажи. Спб, Алетей, 2014. С. 476-488.

¹⁴ Jean Lorrain. *Le Vice errant*. P., 1926. P. 156.

¹⁵ Ibid., p. 176.

¹⁶ Гастон Леру. Духи дамы в черном. Пер. И. Русецкого. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2013. С. 17.

¹⁷ Jamais on n'a vu un pareil singe // *Le Matin*, 07.03.1909. P. 1; Consul Peter aux Folies-Bergères // *Le Matin*, 05.05. 1909. P. 5.

¹⁸ Nozière. Sherlock Holmès contre les saboteurs // *Gil Blas*, 20.07.1911. P. 1.

¹⁹ Gaston Leroux vu par ses proches // *Les aventures extraordinaires de Rouletabille*. Vol. II. P.: Laffont, 1988. P. 1030.

²⁰ Ernest Lajeunesse. La Bataille théâtrale // *Comœdia illustré: journal artistique bi-mensuel*. 20-01-1913, p. 355.

²¹ Romans mystérieux: suivi de Gaston Leroux connu et inconnu d'après les archives familiales. P.: Presses de la Cité, 2008. P. 1097-1098.

²² Régis Messac. Les romans de l'homme-singe // *Les Primaires*. 1935, 1 juin. P. 413.

²³ См. нашу статью: Чекалов К.А. Первая мировая война в творчестве Гастона Леру // *Гуманитарные научные исследования*. 2016. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://human.snauka.ru/2016/02/14280>

²⁴ E. Stead. Le monstre, le singe et le fœtus... *Op. cit.*, p. 358.

²⁵ La Semaine fantaisiste // *Le Temps*, 02.07.1891. P. 4.

²⁶ Le Langage des singes // *Le Temps*, 07.03.1895. P. 2.

²⁷ Anatole France. *Courrier de Paris* // *L'Univers illustré*, N 1894, 11.07.1891. P. 334.

²⁸ Les singes peuvent-ils parler? Conversation avec M. Trouessart, professeur au Muséum // *Le Gaulois*, 21.06.1906. P. 1.

²⁹ André-Paul Duchateau, Stéphane Steeman. L'écrivain habite au 21: Stanislas-André Steeman. P.: Quorum, 1998. P. 119.

И. В. Макарова (Литературный институт)

От пляски смерти
к бессмертию:
танцующий зверинец
Велимира Хлебникова

86

Велимир Хлебников родился в 1885 году в Малых Дербетах в Калмыкии. Период его взросления совпал с потрясениями в самых разнообразных областях. Эйнштейн (1905 – специальная теория относительности; 1907-1916 – общая теория относительности), Минковский (1907 – четырехмерное псевдоевклидово пространство), Успенский (ученик Гурджиева, философ, математик – петля времени, четвертое измерение), Гурджиев (армянский философ, мистик, духовный учитель, писатель, композитор, путешественник, чья деятельность была посвящена саморазвитию человека, росту его сознания и бытия в повседневной жизни, и чье учение среди последователей получило название «Четвертого пути»), Лобачевский (неевклидова геометрия) создавали теории, в корне менявшие представление о времени и пространстве: время и пространство перестали быть неизблемыми, вошли в поле спорного и исследуемого.

Одновременно бурно развивается русская философия: Николай Федоров, Владимир Соловьев, а также пронизанная философией литература Л. Толстого и Достоевского делают мировоззренческие темы дискуссий обычными в России в среде образованных людей.

Невероятными кажутся открытия Роберта Коха (1843-1910) и Луи Пастера (1822-1895), которые увидели микромир возбудителей многих инфекционных заболеваний человека.

Как же на это реагируют люди искусства?

С одной стороны – быстро меняющийся мир, сотрясаемый научными открытиями, с другой – социальные потрясения и войны. Скорость развития цивилизации очень высока и ее плоды огромны. Человек всего достиг, но лучше не стал. Один из вопросов, который волнует человечество: куда ведет прогресс? Один из вариантов ответа на этот вопрос – фантастические романы Герберта Уэллса и Николая Морозова; другой – примитивизм. Артур Лавджой и Джордж Боус так определяют это понятие: «Культурный примитивизм – недовольство цивилизованных людей собственной цивилизацией... Когда рациональное начало потерпело крах, атавистическое возвращение к примитивному образу восприятия показалось хорошим способом совладать с реальностью в этом внезапно распавшемся на части мире» (1, стр. 20). Образец примитивного восприятия

находят у цивилизованного ребенка, крестьянина, женщины, душевнобольного или дикаря.

Велимир Хлебников, с детства вовлеченный отцом в наблюдение за животными и птицами, добавляет их в «список примитивистов». В его целостном неантропоцентричном мире, полном растительного и животного разнообразия, люди часто занимают место существ, требующих дополнительного развития, они только еще должны стать видом, чей разум осознает вселенную и обуздает смерть.

Тема смерти в начале двадцатого века очень популярна во всех видах искусства. Она трансформируется и актуализируется локальными войнами и предчувствием Великой войны. Старые стереотипы даже в таком классическом застывшем искусстве как балет, порождают, к примеру, танец смерти Мэри Вигман, родоначальницы современного танца и одной из самых знаменитых танцовщиц эпохи. Ее танец – «рваная» пляска дикаря, удивительная для цивилизованной Европы, но все же человеческая.

Велимира Хлебникова также остро волнует вопрос смерти, но мир его произведений полон не только людьми, но и равноценно с ними существующими растениями и животными. В 19 лет в прозе «Еня Воейков» он пишет: «И тогда Воейкову вдруг открылось, что не только у него, у Воейкова, есть свой внутренний мир, свои желанья, свои стремления, своя, наконец, некоторая живая сила для исполнения этих желаний, стремлений, но что этот свой внутренний мир, свои стремления и желания есть и у этого маленького черного муравья и даже что муравей живет не только для того, чтобы проползти мимо него, Воейкова, и дать ему себя увидеть, но и сам для себя, для своей собственной жизни, для своих стремлений и желаний, которые даже могут столкнуться с его, Воейкова, стремлениями и желаниями и будут равноправны его, Воейкова, стремлениям» (2, т. 5, стр. 68).

Животные Хлебникова готовы отстаивать свои права, они не обязательно покорны человеку, даже вооруженному и более сильному. В стихотворении «Трущобы» изображена сцена охоты на оленя. Там есть два вида взаимодействия между людьми и животными – кони, которые гордятся своими всадниками, это взаимодействие на уровне равного, поверженный охотниками олень – уровень властвующего и подчиненного.

Олень, олень, зачем он тяжко
В рогах глагол любви несет?
Стрелы вспорхнула медь на ляжку,
И не ошибочен расчет (2, т. 1, стр. 219).

Но есть и иное взаимодействие – олень показывает «искусство трогать», превращаясь во льва. И здесь царь зверей – человек – неожиданно выступает в роли раба. Есть некое превращение через смерть, ведь олень настигнут и почти убит.

Но вдруг у него показались грива
И острый львиный коготь,
И беззаботно и игриво
Он показал искусство трогать.
Без несогласья и без крика
Они легли в свои гробы,

Он же стоял с осанкою владыки –
Были созерцаемы поникшие рабы (2, т. 1, стр. 219).

Итак, животные плотно заселяют произведения Хлебникова; они сильны, важны, многообразны; среди них представители всех этажей: воздух-земля-вода.

Какие же вопросы Велимир Хлебников ставит и решает с помощью своего зверинца?

Мы проследим движение некоторых животных от пляски смерти через танец выживания и жизни к бессмертию.

Танец смерти

Начинает Хлебников с того, что показывает, куда ведет прогресс, европейская цивилизация – к порабощению человека вещами. Эстетически в отличие от Мэри Вигман в танце смерти он рассматривает не человека, а птицу – журавля.

Это своеобразная птица: в легендах многих народов говорится, что души умерших становятся журавлями, а их весенний прилет и танец любви, как бы дарованный предками залог плодородия. Хлебников в поэме «Журавль» объединяет оба смысла, получая брачный танец со смертью, танец смерти. С одной стороны, с анатомической точностью автор конструирует журавля из восставших вещей:

88

Тогда части поездов, с надписью «для некурящих»
и «для служилых»,
Остов одели в сплетенные друг с другом жилы.
Железные пути срываются с дорог
Движением созревших осенью стручков.
О, Род Людской! Ты был как мякоть,
В которой созрели иные семена!
Чертя подошвой грозной слякоть,
Плывут восстанием на тя иные племена!
.....
Злей не был и Кощей,
Чем будет, может быть, восстание вещей.
Зачем же вещи мы балуем? (2, т. 3, стр. 19)

Журавль описывается не только через предметные, образующие его вещи – мосты, здания, решетки, но и через других животных: вначале он появляется из неподвижного, как «на болоте выпя, когда опасность миновала»; трубы, из которых образуются журавлиные ноги, «летят, движеньям подражая червяка» или пиявки, а потом лазают по острову с «проворством какаду». Вслед за вещами, наконец, летит для созидания плоти птицы первый труп, чтобы вступить в союз с вещами. «Свершился переворот. Жизнь уступила власть/ Союзу трупа и вещи» (2, т. 3, стр. 22). Журавль становится божеством, человек – данником. Божество состоит исключительно из мертвого, оно – смерть, его пляска – танец смерти:

Он пляшет в небе высоко
В пляске пьяного сколота.

Кто не умирал от смеха, видя,
Какие выкидывает в пляске журавель коленца!
Но здесь смех приобретал оттенок безумия,
Когда видели исчезающим в клюве младенца.

.....
Журавль пляшет звончее и гольче еще,
Он людские крылом разметает полчища,
Он клюв одел остатками людского мяса,
Он скачет и пляшет в припадке дикого пляса.
Так пляшет дикарь над телом побежденного врага.
О, эта в небо закинутая в веселии нога!..(2, т. 3, стр. 23)

Велимир Хлебников в поэме «Журавль» описывает реальность: человечество поработшено смертью; но одновременно он описывает и свою собственную цель – победу над смертью, освобождение от журавля.

Но однажды он поднялся и улетел вдаль.
Больше его не видали (2, т. 3, стр. 23).

Танец выживания

В стихотворении «Голод», описывающем детей, которых мать послала в лес искать еду, животных можно разделить на две группы: первая – белые черви, жирные гусеницы, большие пауки, слаще жирных орехов, кроты, серые ящерицы, гады шипящие, мотыльки – их набрали на борщ целый мешок; вторая – лоси, зайцы, лисы, волки, белки. Эта вторая – неловима, и дети, видя зайца, «правде не верят».

На зайца что нежно прыжками скачет по лесу,
Дети, точно во сне,
Точно на светлого мира видение,
Восхищенные, смотрят большими глазами,
Святыми от голода,
Правде не веря (2, т. 2, стр. 277).

Следующий за человеческим голодом, голод животных. Волк возвращается к месту давней трапезы, но ничего не осталось, все съели муравьи; белка не может найти орехов и желудей – все съели люди:

Лисичка, огнёвка пушистая,
Комочком на пень взбралась
И размышляла горяя...
Разве собакою стать? Людям
На службу пойти?
Сеток растянуто много, ложись в любую.
Опасно, съедят, как съели собак! (2, т. 2, стр. 278)

Голод у Хлебникова – это разделение животного мира на то, что можно поймать и съесть, и то, что можно съесть, но нельзя поймать. И это последнее становится видением. Голод – это коллективный танец желания жевания – выживания.

Танец жизни

В тот же период, когда написан «Голод», Велимир Хлебников пишет несколько жизнеутверждающих и жизнерадостных стихотворений. Танец жизни также сделан через животных и людей. В стихотворении «Э-э! Ы-ым, – весь в поту...» животные и растения показаны людям, как образец для подражания, гармонии и мудрого понимания своей уникальной роли и своей красоты и необходимости во вселенной:

Бык гордился дородною складкой на шее
И могучим холмом на шее могучей,
Чтобы пленять коров...

.....

Жабы усердно молились....

.....

Толстый священник сидел впереди,
глаза золотые на выкате,
И книгу погоды читал.

.....

Цветы...

Билися битвами запахов,
Кто медовее – будет тот победитель.

.....

Люди, учитесь новой войне,

....

Медового неба стрельба, боевые приказы (2, т. 2, стр. 184-185).

В ключе танца жизни интересно рассмотреть взаимосвязь двух стихотворений: «Ра, видящий очи свои...» и «Письмо в Смоленке». И там и там Хлебников вводит животворящее солнце. Однако в более раннем «Письме в Смоленке» он показывает непрерывность жизни через череду смертей:

Умерло солнце – выросли травы,
Умерли травы – выросли козы,
Умерли козы – выросли шубы,
И сладкие вишни.

Мне послезавтра 33 года:

Сладко мне, что тоже труп солнца (2, т. 2, стр. 17).

Через четыре года солнце Велимира Хлебникова радостно и бессмертно сияет, отражаясь в своих порождениях, среди которых и животные, и растения, и люди.

Ра, видящий очи свои в ржавой и красной болотной воде,
Созерцающий свой сон и себя
В мышонке, тихо ворующем болотный злак,
В молодом лягушонке, надувшем белые пузыри в знак мужества,
В траве зеленой, порезавшей красным почерком стан у девушки,
согнутой с серпом,
Собиравшей осоку для топлива и дома,

В струях рыб, волнующих травы, пускающих кверху пузырьки,
Окруженный Волгой глаз,
Ра, продолженный в тысяче зверей и растений,
Ра, дерево с живыми, бегающими и думающими листьями,
испускающими шорохи и стоны.

Волга глаз,
Тысячи очей смотрят на него, тысячи зир и зин.
И Разин,
Мывший ноги,
Поднял голову и долго смотрел на Ра,
Так что тугая шея покраснела узкой чертой (2, т. 2, стр. 187).

Ра в этом стихотворении можно рассматривать в трех значениях:
древнеегипетское божество солнца;
название Волги у античных писателей Rha;
«простое имя» Р, в звездном языке означающее «точку, пересекающую насквозь поперечную площадь», отсюда ра-ум – «не зающий границ, преград, лучистый, сияющий ум» (Зангези плоскости VIII и IX).

Таким образом, Ра одновременно выступает и солнцем, и Волгой, и мышонком, и рыбой. Стало быть, можно усмотреть тождественность и непрерывность живых миров. Именно здесь начинается преодоление смерти.

Остановимся на миг, чтобы вспомнить о том, как высоко Хлебников ценил Лейбница, в философии которого один из основополагающих моментов – непрерывность и движение. «Каждая простая субстанция по своей природе, – писал Лейбниц, – обладает восприятиями, и ее индивидуальность состоит в непрерывности закона – последовательности восприятий, вызванных в ней и естественно возникающих одни из других для представления тела, определенного ей, и этим путем всего универсума...» (3, т. 4, стр. 249). Таким образом, мир, в котором мы живем, потому лучший, что Бог создал реальность максимально непрерывной. Очень важным Хлебников считал и интуитивизм Лосского, утверждавшего, что «всякий познаваемый предмет, и весь познаваемый мир есть целое (или момент целого), в котором можно различать стороны но не чистая множественность самостоятельных элементов» (4, стр. 14). Мир в этом случае есть органическое целое, и индивид в нем есть не нечто обособленное, замкнутое в себе, он внутренне связан со всем остальным миром, со всеми существами в нем. В конце 20-го века в лекциях о Лейбнице Жиль Делёз дешифрует это так: «дело в том, что все, что каждое индивидуальное понятие включает, а именно – тотальность мира, оно с необходимостью включает в такой форме, где то, что оно выражает, является возможным с тем, что выражают другие» (5, стр. 37-38). Такая тождественность миров свойственна творчеству Велимира Хлебникова и ее легко увидеть в стихотворении «Я и Россия». В нем страна, давшая тысячам свободу, приравнивается автором к собственному телу. Автор, снимая рубашку, дает народам своего тела солнце:

Ольги и Игори
Не по заказу
Радуюсь солнцу, смотрели сквозь кожу.
Пала темница рубашки! (2, т. 2, стр. 216)

Вот они, новые живые существа, жители вселенной человеческого тела.

Именно здесь начинается танец бессмертия, Хлебников показывает тождественность различных по масштабу миров, человеческое тело становится государством.

И вот в это государство автор вводит очень маленькое животное – бактерию чахотки, чтобы показать с одной стороны, что есть проявление неразумности, а с другой стороны, что то, что является разрушительным и смертоносным в одном мире, может быть безобидным и созидательным в другом. Это и есть танец бессмертия.

Танец бессмертия

Мы рассмотрим последнюю пьесу Велимира Хлебникова «Пружина чахотки». В ней всего три действующих лица: винтик чахотки, кровяной шарик и писатель. Есть две точки зрения. Можно рассматривать человеческое тело, как вселенную, где разум человека – высшее существо во вселенной его собственного тела, а винтики чахотки и кровяные шарики – народы этого мира. С другой стороны, можно рассматривать больного чахоткой писателя, у которого сломалась зажигалка. Внутри него есть микромир: бактерии и кровяные шарики. В приведенных ранее произведениях животные жили жизнью животных, двигались, как животные. А в пьесе «Пружина чахотки» обитатели микромира двигаются и действуют, как люди, повторяя действия людей, окружающих писателя. Например, винтик чахотки проводит смотр своих войск, отдает приказы, совсем как кадровый военный:

1-й взвод чахотки! – направо, кругом!
Ножку, ножку! Стучок! Стучок!
Азь – два! Азь – два!
Первый конный полк! Ноги вдевать в стремена!.. (2, т. 4, с. 248)

Винтик чахотки грозит, ругается, провозглашает различные способы убийства.

Автор дает читателю понимание войны как человеческой болезни, рассматривает микромир как подобие вселенной.

Поведение кровяного шарика является полной противоположностью: он ведет себя, как наблюдатель, понимает, что вселенная, в которой происходит сражение, погибнет, если чахотка победит, он призывает к миру. Кровяной шарик невольно подсказывает писателю выход из ситуации, называя чахотку «огнем» в груди. И писатель, который практически не говорит в пьесе, но думает и внимательно наблюдает, находит применение «остервенелой» пружине чахотки. Он вставляет ее в зажигалку. Обратим внимание на то, что кровяной шарик и писатель хорошо слышат друг друга и понимают, а «огню» чахотки находится полезное применение. Отсюда следует нехитрый вывод о том, что побеждает тот, кто меньше говорит, лучше наблюдает и ясно мыслит.

Отметим также, что Хлебников предлагает нам рассмотреть несколько вселенных, которые взаимосвязаны и тождественны: мир человеческого тела, в котором происходит война между «пружиной чахотки и здоровьем»; мир, в котором находится писатель, и этот мир тождествен теле-

сному – в нем тоже идет война между «белыми и красными»; и мир в перспективе множества миров, в котором любой из перечисленных миров сам может оказаться местом действия или одним из героев пьесы: пружинной чахотки или кровавым шариком.

Список литературы:

1. Colin Rhodes. Primitivism and modern art. Thames and Hudson Ltd, London, 1994.
2. Велимир Хлебников. Собрание сочинений в 6-ти томах и 7-ми книгах. М.: ИМЛИ, 2000-2006.
3. Лейбниц Г. В. Сочинения в 4 т., М.: Мысль, 1989.
4. Лосский Н.О. Мир как органическое целое. М.: Издание Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1917.
5. Жиль Делёз. Лекции о Лейбнице. 1980, 1986/87. М.: Ad Marginem, 2015.

Движение животных в «Зверинце» Хлебникова¹

Так получается, что одно из наиболее известных произведений Хлебникова – его «Зверинец» – оказалось в числе произведений, сам статус которого постоянно подвергается сомнению. А без его корректного установления не имеет смысла говорить об особенностях текста и о его связях с другими произведениями той же эпохи.

Прежде всего, публикаторский аспект: в одних изданиях этот текст безоговорочно относят к числу стихотворных, в других – к числу прозаических. Так, в посмертном собрании, а также в известном издании «Творений» 1986 года и в антологии «Поэзия русского футуризма» в «Библиотеке поэта» «Зверинец» помещен в число стихотворных произведений; а вот в книгах последних лет, в том числе в последних собраниях сочинений, он включается в разделы прозы.

Это связано с тем, что одни исследователи (среди них А. Парнис, В. Григорьев, В. Марков) определяют это произведение как верлибр (свободный стих), то есть как стихотворную форму, другие (в том числе Р. Дуганов) – как стихотворение в прозе, то есть как явление прозаической культуры.

В свое время в специальном докладе А. Уижтерлинде «Зверинец: проза или поэзия?» ответ на этот вопрос дан не был, а вывод («это ни поэзия, ни проза, это столкновение двух форм»), по справедливому мнению В. Маркова, выступившего в дискуссии, оказался «неопределенным» именно из-за нечеткости поставленной задачи – противопоставить прозе поэзию, а не стих. Однако сам Марков затем, безо всяких объяснений и доказательств, предложил считать «Зверинец» свободным стихом, и тут же – прозой! Таким образом, дискуссия выявила не истину, а в первую очередь вопиющий терминологический разнобой (1).

Не вносят ясности и издатели нового академического собрания сочинений поэта: в помещенной здесь статье «О принципах подготовки издания» акцент здесь делается не на природе, а на жанровой дифференциации произведений Хлебникова: «Граница между стихом и прозой в его творениях очень подвижна, и поэтому многие его вещи, в особенности ранние, с равными основаниями можно отнести и к стихотворным, и к прозаическим жанрам, тем более что и сам поэт колебался в их определении» (2).

Однако о жанрах ли должна идти речь, если далее используются отнюдь не жанрологические, а стиховедческие понятия? Мы знаем, что один

и тот же жанр может иметь стихотворную и прозаическую природу (рассказ, поэма, роман, то же стихотворение (в прозе в т.ч.). И задача издатель – прежде всего, определить, что перед ними – стих или проза, к какой рубрике следует отнести текст, в каком разделе или томе его печатать.

Вызывает серьезное сомнение и формулировка («с равными основаниями»): с точки зрения современной стиховедческой теории, во многом идущей в этом вопросе от идей Ю. Тынянова, сформулированных в «Проблемах стихотворного языка», единственным логическим основанием для разграничения двух основных типов художественной речи оказывается графическая фиксация текста: одномерная, горизонтальная («в строчку») характеризует прозу, двухмерная, одновременно горизонтальная и вертикальная («в столбик»), – стих (3). Позднее это принципиальное разграничение получило развитие в работах М. Гаспарова и О. Федотова (4).

Поэтому «Зверинец» однозначно следует интерпретировать как явление прозаической природы, причем закономерно вписывающееся в многовековую традицию так называемой строфической, или версейной прозы (5), ведущей свою генеалогию от сакральных текстов (откуда и сам европейский термин «версе», первоначально обозначающий стих Библии).

Авторы цитировавшейся уже статьи писали: «Единственным прозаическим жанром, выделяемым с достаточной уверенностью, оказывается стихотворение в прозе. Это жанровое определение Хлебников применял к таким вещам, как “Искушение грешника”, с которым он вошел в литературу. Отдел стихотворений в прозе в изданиях Хлебникова ... вводится впервые, и в него входят большей частью ранние “словотворческие” и “образотворческие” произведения 1905-1909 гг (“Была тьма...”, “Песнь мраков”, “Песнь Мирязя” и т.д.)» (6).

Характерно, что и Н. Нильссон называет «Зверинец» «своего рода манифестом нового языка прозы», причем имеет в виду не то, что перед нами стихотворение в прозе, а как раз то, что это произведение написано «короткой строкой» (7), как он называет особый способ организации прозаического текста, подразумевающий его деление на короткие (1-2 строки) соразмерные строфы-абзацы, чаще всего равные предложению. Этот тип организации прозы в русской литературе получил широкое распространение как раз на рубеже веков: в произведениях поэтов А. Добролюбова, Вяч. Иванова, А. Белого, Е. Гуро – с одной стороны, и прозаиков В. Дорошевича, А. Ремизова – с другой.

Если же говорить о непосредственных европейских источниках «Зверинца» и оригинальной поэтики Хлебникова в целом, спор обычно ведется по поводу двух знаковых фигур культуры девятнадцатого столетия: Уолта Уитмена с его «библейским» свободным стихом, и Фридриха Ницше с его поэтической прозой (и прежде всего – пророческой книгой «Так говорил Заратустра», которую русские переводчики тоже называли «поэмой» (8).

Дмитрий Сергеевич Козлов, бывший в 1921 году руководителем ТерРОСТА (то есть, Терского отделения) в Пятигорске, вспоминал:

Я только что закончил читать Хлебникову на английском языке стихотворение Уитмана... Он очень любил слушать Уитмана по-английски, хотя и не вполне понимал английский язык...

– Да, – говорит он: – Уитман был космическим психо-

приемником!

Хлебников назвал поэта медиумом эпохи, который как радиоприемник принимает и отображает идеи, чувства, волновые волны человечества.

– Другого подобного ему – нет. Пушкин, Сервантес, Данте, Руставели слишком человечны, пожалуй *только* человечны. Но и они – Эльбрусы, сравнительно с другими... Поэты родятся один на тысячу лет... Как и Ньютоны, Галилеи, Марксы и Ленины... (9).

Из этого мемуара – правда, относительно позднего – понятно, что Хлебников знал Уитмена, высоко ценил его личность и поэзию, но не читал его на языке оригинала. Между тем Корней Чуковский, бывший после революции главным пропагандистом «певца грядущей демократии» в нашей стране и решительно отеснивший с этого места К. Бальмонта, уехавшего в начале 1920-х в эмиграцию (а ведь начиная с 1905-1906 гг. оба они наперегонки печатали свои переводы американского поэта в отечественной периодике (10), в послереволюционных изданиях своих книг об Уитмене старается доказать, что именно его можно следует считать главным учителем Хлебникова:

«Не только структура стиха, но и многие мысли «Зверинца» заимствованы Хлебниковым у автора «Листьев травы» (11). Тут, однако, есть одно существенное «но»: 33-я глава «Песни о себе», с отрывком из которой Чуковский сравнивает произведение Хлебникова, ни летом 1909 г., когда Велимир начал работу над «Зверинцем», ни в 1911, когда поэма была опубликована в окончательном виде, в переводе на русский язык не существовала. Так что Хлебников, не знавший английского – по крайней мере, в такой степени, чтобы читать и понимать «Песнь о себе» – вряд ли мог что-то непосредственно «заимствовать» у Уитмена.

Это не означает, что мы отрицаем несомненное влияние старшего поэта на младшего – просто механизм этого влияния представляется значительно более сложным и опосредованным. Например, вполне вероятно, что молодой Хлебников мог видеть стихи американского поэта и таким образом воспринять их структуру; в связи с этим хочется вспомнить осторожное указание Г. Винокура на то, что Пушкин очевидно «должен был видеть» трагедии Шекспира в оригинале, и это вполне могло повлиять на выбор им прозиметрической формы для «Бориса Годунова» (12). К тому же нельзя исключить и влияние знаменитых каталогов Уитмена, которые Хлебников мог не только видеть, но и читать в первых русских переводах, на формирование будущей «каталожной» конструкции «Зверинца» – ведь в той же книге Чуковского 1907 г. приводится только четыре отрывка из «Песни о самом себе» (13) (правда, не содержащие каталогов, так же как другие приведенные здесь переводы). Тем интереснее многочисленные параллели между двумя названными текстами, к чему мы перейдем дальше.

А пока – о втором вероятном источнике формы «Зверинца». Это – «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, книга, чрезвычайно популярная в России рубежа веков, причем воспринимавшаяся не только и не столько как философское, сколько как художественное произведение. (14). Интересно, что в своей первой «уитменовской» книге «Поэт анархист Уот Уитман» упоминавшийся уже Чуковский во статье «Уот Уитман. Поэт» нео-

днократно упоминает это имя («базельский Заратустра») и сравнивает двух властителей дум рубежа столетий – в основном, в пользу Уйтмена, разумеется (15). Правда, о форме их сочинений речь в этой статье не заходит. Нас же здесь в первую очередь интересует именно она.

Как известно, имя Ницше долгое время было у нас практически под запретом. И мудрый Чуковский убрал его из своих последующих сочинений об Уйтмене. Только в комментариях А. Парниса к «Зверинцу» в упоминавшихся уже новых «Творениях» Хлебникова (16) два этих имени вновь сходятся, и современный исследователь вполне законно указывает на второй источник «каталогов» – именно «Заратустру»; позднее А. Парнис посвящает этой теме отдельную статью, включающую такой вывод: «несомненным источником “Зверинца” является “симфоническая поэма” или гимны Фр. Ницше “Так говорил Заратустра”» (17).

Еще один аргумент, приводимый Парнисом, – обнаруженное им в одной из неизданных статей Хлебникова заявление: «Говорят, я подражаю Уйтмену, да, если иметь такое число глаз, как и у вас, значит подражать вам, если смотреть на то же солнце, как и вы, значит подражать вам, то я подражаю Уйтмену» (18).

Действительно, в «Заратустре», неоднократно переведенном и изданном, в отличие от Уйтмена, к 1909 году, достаточно часто фигурирует животные (прежде всего – так называемые «спутники Заратустры»), а главное – в книге используется та же самая версейная строфа, что и в «Зверинце», постоянно провоцирующая автора на перечисления и параллелизмы.

В качестве примера Парнис приводит, в частности, четвертую часть Предисловия Заратустры, в котором есть такой перечислительный фрагмент, состоящий из 17 анафорических абзацев (для сравнения скажем, что в 33 главе «Песни» Уйтмена – 34 строфы начинаются с анафоры):

Я люблю тех, кто не умеет жить иначе, как чтобы погибнуть, ибо идут они по мосту.

Я люблю великих ненавистников, ибо они великие почитатели и стрелы тоски по другому берегу.

Я люблю тех, кто не ищет за звездами основания, чтобы погибнуть и сделаться жертвою – а приносит себя в жертву земле, чтобы земля некогда стала землею сверхчеловека.

Я люблю того, кто живет для познания и кто хочет познавать для того, чтобы когда-нибудь жил сверхчеловек. Ибо так хочет он своей гибели.

Я люблю того, кто трудится и изобретает, чтобы построить жилище для сверхчеловека и приготовить к приходу его землю, животных и растения: ибо так хочет он своей гибели.

Я люблю того, кто любит свою добродетель: ибо добродетель есть воля к гибели и стрела тоски.

Я люблю того, кто не бережет для себя ни капли духа, но хочет всецело быть духом своей добродетели: ибо так, подобно духу, проходит он по мосту.

Я люблю того, кто из своей добродетели делает свое тяготение и свою напасть: ибо так хочет он ради своей добродетели еще жить и не жить более.

Я люблю того, кто не хочет иметь слишком много доб-

родетелей. Одна добродетель есть больше добродетель, чем две, ибо она в большей мере есть тот узел, на котором держится напасть.

Я люблю того, чья душа расточается, кто не хочет благодарности и не воздаст ее: ибо он постоянно дарит и не хочет беречь себя.

Я люблю того, кто стыдится, когда игральная кость выпадает ему на счастье, и кто тогда спрашивает: неужели я игрок-обманщик? – ибо он хочет гибели.

Я люблю того, кто бросает золотые слова впереди своих дел и исполняет всегда еще больше, чем обещает: ибо он хочет своей гибели.

Я люблю того, кто оправдывает людей будущего и искипляет людей прошлого: ибо он хочет гибели от людей настоящего.

Я люблю того, кто карает своего Бога, так как он любит своего Бога: ибо он должен погибнуть от гнева своего Бога.

Я люблю того, чья душа глубока даже в ранах и кто может погибнуть при малейшем испытании: так охотно идет он по мосту.

Я люблю того, чья душа переполнена, так что он забывает самого себя, и все вещи содержатся в нем: так становятся все вещи его гибелью.

Я люблю того, кто свободен духом и свободен сердцем: так голова его есть только утроба сердца его, а сердце его влечет его к гибели.

Я люблю всех тех, кто являются тяжелыми каплями, падающими одна за другой из темной тучи, нависшей над человеком: молния приближается, возвещают они и гибнут, как провозвестники (19).

Характерно, что в другом месте Заратустра не только апеллирует к зверям, но и упоминает при этом Сад:

– О звери мои, – отвечал Заратустра, – продолжайте болтать и позвольте мне слушать вас! Меня освежает ваша болтовня: где болтают, там мир уже простирается предо мною, как сад (20).

Интересно, что практически параллельно с Чуковским пишет свою повесть «Землянка» другой футурист, Василий Каменский; в первой части этой повести (чаще всего ее не включают в современные переиздания) содержится инвектива современному городу, включающая 12 анафорически построенных строф, начинающихся, как и в «Зверинце», с союза «где». Правда, животных в его анафорических строфах нет, здесь описывается как раз мир без них, мрачный, лишенный жизни город – мир природы появляется только во второй, оптимистической части книги, написанной традиционной прозаической строфой.

Теперь – небольшой исторический комментарий, необходимый для того, чтобы перейти непосредственно к теме зоологического сада. В 1898-1910 гг. в Петербургском зоосаде, от лица посетителя которого написан

хлебниковский «Зверинец», развернулась так называемая «Зоологическая эпопея». Как известно, у зоосада было два хозяина: управляющий садом и заведующий рестораном, при котором он находился. В названные голы в связи с постоянной сменой руководства и небрежения им своими обязанностями заведение пришло в полный упадок.

Вот что пишут об этом историки Санкт-Петербургского зоопарка:

8 июня 1910 года старший ветеринарный врач Игнатьев по поручению городского головы произвел осмотр зоосада и ознакомил Управу с его результатами:

1. Обезьяны заражены туберкулезом. Из 15 голов пало 4 (лемур, дрил, лапундер и павиан).

2. От туберкулеза и других болезней пало 11 экземпляров других животных, среди которых пятнистая гиена, летучая собака, кенгуру, дикобраз.

3. Из птиц пало 25 экземпляров.

4. Львица – подарок Государя Императора городу – полупарализована.

5. Санитарная обстановка ниже всякой критики. Все помещения не имеют стоков. Жидкие извержения смывать и удалить нельзя, и они высыхают испарением. Полы и почвы заражены.

27 сентября 1910 года была проведена повторная проверка, и ее результаты оказались такими же плачевными (21).

Нетрудно представить себе, как положение в зоосаде, и в первую очередь – ужасное положение в нем животных вызывало интерес и сочувствие писателей. Назовем хотя бы написанный непосредственно перед «Зверинцем», в 1908 г. рассказ Леонида Андреева «Проклятие зверя», получивший огромный общественный резонанс; этот рассказ тоже следует считать одним из претекстов хлебниковской поэмы (22).

Приведем лишь несколько свидетельств этого:

И тут, следуя за его взорами, я внимательно пригляделся к саду. И мне стало совестно. Мне, человеку, стало совестно перед зверем. Не за жестокость, нет, что такое жестокость в этом мире! – а за мою, за нашу человеческую глупость. Сад, Боже мой! Огромный, прекрасный сад... И этому я мог радоваться! И это я мог считать за кусочек природы! И это я мог рекомендовать в утешение зверю, умному, неиспорченному, честному зверю!

...

вскоре я наткнулся на зрелище, которое наполнило меня отвращением и гневом.

Это были орлы и орлицы – десять – двенадцать царей и цариц, запертых в небольшую железную клетку. Правда, для воробьев или каких-нибудь мелких птиц эта высокая, почти в два этажа, широкая клетка показалась бы обширнейшим великолепным дворцом. Но для них, для этих огромных, свободных, царственных птиц, с их саженным размахом крыла, она была чудовищно, безобразно мала. И когда какой-нибудь

из несчастных пленных царей пробовал лететь, – что за беспорядок, что за отвратительный, жалкий беспорядок поднимался в клетке! Этот несчастный бил своими крыльями по железным прутьям, по земле, по своим, наконец, товарищам, и все они начинали кричать, браниться, ссориться, как торговки, как женщины, собравшиеся со своими горшками к одной печке. Их хриплый, дикий клеткот, который звучит так мощно над вершинами гор, над великим простором океана, – здесь становился похож на пьяные голоса сердитых, обиженных людей, изнывающих от тесноты, беспорядка, бессмыслицы жизни. Я не знаю их языка, но ясно, с отвращением, понимал я их пошлую брань, гнусные намеки, противные, плаксивые жалобы, циничный смех и ругательства.

И это были орлы! У всех у них были грязные, встопорщенные перья, обломанные крылья; их энергичные остроклювые лица с зоркими, орлиными, властными глазами выражали мелкую злость, раздражение, глупую зависть. И только немногие пытались лететь; большинство же, привыкшее к неволе или даже рожденное в ней, цепко держалось когтями за грязные, загаженные перекладыны или обрубленные сучья коротких, вкопанных в землю ствол; и когда те пробовали лететь – эти, обеспокоенные, возмущенные, начинали клеветать, браниться яростно, быть может, даже звали полицию.

...

Здесь многие кричали: кричали попугаи, ревели львы, выпускали свой дикий вопль олени, наполняя воздух густыми трубными, могучими звуками, – столь несоответствовавшими их кротким и задумчивым глазам, – хохотали гиены, тьякали и даже выли собаки... (23).

Перейдем теперь к параду обитателей зоосада, устроенному Хлебниковым – вероятно, под воздействием не только названных литературных источников, но и непосредственных посещений петербургского зверинца.

В поэме 58 строф, в 48 из них, начиная с пятой, упоминаются животные. В этой же строфе задается синтаксическая модель, используемая в 29, то есть ровно в половине строф: Где+имя животного (ых)+его (их) действие.

Сразу заметим, что избранный поэтом конструктивный принцип представляется идеальным для конструирования литературного бестиария: анафорические версейные строфы, позволяют нанизывать параллельные микрохарактеристики животных, в то время как сами они, накапливаясь, создают обобщенный метафорический портрет места, «где»

Кто же обитает в хлебниковском Саду? 7 раз здесь упомянут орел (один из двух «зверей Заратустры»), любимый герой Уитмена, посвятившего ему свои «Любовные игры орлов», запертые в клетку жалкие персонажи Андреева), 4 – олень, 3 – сокол, по 2 – буйвол, лев (в т.ч. «Иванов»), медведь, слон, тюлень, утка; по одному – верблюд, волк, жирафа, козел, кошка, лайка, лама, лебедь, лось, морж, нетопырь, носорог, обезьяна, попугай, тигр, цапля, цесарка, чайка.

Кроме того, некоторые животные названы здесь не своими именами, а метафорически: это лира-птица (австралийская птица), павлин (синий красивейшина), пингвин (рыбокрыл), фазан (низкая птица) – и уже упомянутый Иванов – Лев, согласно мнению комментаторов.

Все они – дикие животные, обитатели зоосадов (кроме кошек, которые тут могут обозначать представителей семейства кошачьих).

19 – млекопитающих (в основном – дикие, сомнительны только лайки и кошки); 12 – птиц (их обилие, возможно, связано с орнитологическим детством Хлебникова).

Кроме домашних животных, в зверинце нет также рыб, насекомых (кроме тех, которыми питаются обитатели Сада) – то есть тех, кого не бывает в зоосаде или кто для него нетипичен.

Наконец, обобщенные животные – звери (они упоминаются 4 раза), а также «прочие живачные», «птицы одного вида» и недифференцированные «насекомые».

Что они делают?

В основном – ведут себя как и положено зверям в заключении: двигаются в соответствии с ограниченными возможностями, питаются, издают звуки, смотрят на людей.

При этом из 101 глагола, описывающего поведение животных в зоосаде, только 38 обозначают собственно действия; из них активные, то есть собственно физические движения – 25: движется – 3 раза, по два – машут, падает, по одному – бьет, влезает, вскакивает, вскатывается, встают, колотятся, кривляясь, лизнут, молится, носящийся, парит, моющейся, побивающие, подымают, роняет, скачет, служа, целует.

Как видим, и эти действия в основном находятся в полном соответствии с условиями содержания в неволе.

Остальные же глаголы описывают действия и состояния, не связанные с непосредственными движениями, или состояния животных: висят, влачит, держа, дремлют, жалуются (2 раза), заботятся, забыли, заставляет, затаил, зляется, знает, значит, издают (2), имеют вид, исполняя, кажется, напоминает, начинают, находить, скрывает, носит, ожидая, опираясь, опустив, осыпает, отказываюсь, повернувшись, погибают, подобен (2), подхватывают, получив, посмотреть, придавая, продевая, произносит, просят, протянутый, раздражены, растрчивает, садит, стучат, умоляют, устав, хочется, цветущий, сидят (2), смотрит (5), стоит (3), болтающих, видим (2), влагая смысл, выказывают, выражают. Еще две формы изображают пассивные состояния и переданы соответствующими формами: брошенную и вложен.

Сравним с 33 частью из поэмы Уитмена, где животные находятся на свободе – там,

Где пантера снует над головою по сучьям, где охотника бешено бодает олень,

Где гремучая змея на скале нежит под солнцем свое вялое длинное тело, где выдра глотает рыбу,

Где аллигатор спит у реки, весь в затверделых прыщах,

Где рыщет черный медведь в поисках корней или меда, где бобр бьет по болоту веслообразным хвостом,

...

Где перепелка кричит на опушке у пшеничного поля,

Где в вечер Седьмого месяца носится в воздухе летучая
мышь, где большой золотой жук падает на землю во тьме,

Где из-под старого дерева выбивается ключ и сбегает в
долину,

Где быки и коровы стоят и сгоняют мух, без усталости под-
рагивая шкурой,

Где в кухне просушивается ткань для сыров, где таганы
раскорячились на очаге, где паутина свисает гирляндами с
балок,

Где звякают тяжелые молоты, где типографская маши-
на вращает цилиндры,

Где человеческое сердце в муках судорог бьется за реб-
рами,

Где воздушный шар, подобный груше, взлетает вверх
(он поднимает меня, я смотрю вниз),

Где шляпка привязана к судну крепкими морскими уз-
лами, где солнечный зной, как насадка, греет зеленоватые
яйца, зарытые в неровный песок.

Где плавает самка кита с детенышем, не отстающим от
нее ни на миг,

Где пароход развеивает вслед за собой длинное знамя
дыма,

Где плавник акулы торчит из воды, словно черная щеп-
ка,

Где мечется полуобугленный бриг по незнакомым вол-
нам,

Где ракушки приросли к его тенистой палубе, где в трю-
ме гниют мертвецы;

Где несут во главе полков усеянный звездами флаг,

...

Где дрозд-пересмешник разливается сладкими трелями,
плачет, визжит и гогочет,

Где стог стоит на гумне, где разостлано сено, где пле-
менная корова ждет под навесом,

Где бык идет совершить свою мужскую работу и жере-
бец – свою, где за курицей шагает петух,

Где телки пасутся, где гуси хватают короткими хватка-
ми пищу,

Где закатные тени тянутся по бескрайней, безлюдной
прерии,

Где стада бизонов покрывают собой квадратные мили
земли,

Где пташка колибри сверкает, где шея долговечного ле-
беда изгибается и извивается,

Где смеющаяся чайка летает у берега и смеется почти
человеческим смехом,

Где ульи выстроились в ряд на бурой скамейке в саду,
скрытой буйной травой,

Где куропатки, с воротниками на шее, уселись в кружок
на земле, головами наружу,

Где погробальные дроги въезжают в сводчатые ворота

кладбища,

Где зимние волки лают среди снежных просторов и обледенелых деревьев,

Где цапля в желтой короне пробирается ночью к каемке болот и глотает маленьких крабов,

Где всплески пловцов и ныряльщиков охлаждают горячий полдень,

Где кати-дид играет свою хроматическую гамму над ручьем на ветвях орешника (24).

Здесь животные появляются в 21 из 35 анафорических «где»-строфах, причем всего их – 34 (потому что в некоторых строфах встречается по два, а то и по три животных, причем как в активной, так и в пассивной роли).

Тридцать субъектов (27 животных) совершают 33 действия; еще 3 глагола обозначают состояния, а 4 – пассивные действия.

Разнообразие существ здесь – поистине бестиарное!: здесь «водят-ся» акула, аллигатор, бизон, бобр, бык (2), корова (2), телка, волк, выдра, гусь, дрозд-пересмешник, жеребец, жук, змея, кати-дид (кузнечик), кит, колибри, краб, куропатка, лебедь, летучая мышь, медведь, муха, олень, пантера, перепелка, петух, курица, цапля, чайка.

Что же делают активные животные Уитмена? Пантера снует, олень бодает, змея нежит под солнцем тело, выдра глотает, аллигатор спит, медведь рыщет, бобр бьет хвостом, перепелка кричит, носится летучая мышь, жук падает, быки и коровы стоят и сгоняют мух, подрагивая шкурой, плавают самка кита с детенышем, плавник акулы торчит, дрозд-пересмешник разливается сладкими трелями, плачет, визжит и гогочет, корова ждет, бык идет совершить работу, жеребец – свою, петух шагает, телки пасутся, гуси хватают пищу, стада бизонов покрывают мили, колибри сверкает, шея лебедя изгибается и извивается, смеющаяся чайка летает и смеется, куропатки уселись в кружок, волки лают, цапля пробирается и глотает крабов, кати-дид (кузнечик, которого Хлебников тоже называет не «по имени», а звукоподражательно – зинзивер) играет гамму;

То есть, здесь все – в том числе и домашние животные – что-то активно делают. Но ведь они на свободе!

Наконец, проинспектируем зоосад Леонида Андреева: здесь зверей вообще – 10, птиц вообще – 5; упоминаются также воробьи (два раза), гиены, гиппопотам (2), куры, львы, медведь (2), обезьяны (2), олени, орлы (4), попугаи, собаки, тигр (4); тюлень – 1, но потом несколько раз под названием «он». А что обитатели андреевского зоосада делают? Очень немногие двигаются: мелькнули, высовывающийся, горланящих, метавшимся, шагающие, бил крыльями, движутся. Сложнее с орлами – они четырежды пробовали или пытались лететь и один раз – не летели.

Но в большинстве, как и у Хлебникова, животные здесь пассивны, почти вся их деятельности сводится к изданию разнообразных звуков: орлы – распластавшиеся, высовывалась, смотрел (3), стоит, опершись, запертых, держалось когтями, обеспокоенные, начинали кричать, браниться яростно, звучит хриплый, дикий клекот, звали полицию; кричали попугаи, ревели львы, испускали вопль олени, хохотали гиены, тьякали и выли собаки; чувствовалось что-то человеческое в голосе зверя, выкрикиваемые фразы тюленя, крик тюленя был страшен и угрожающ.

Отдельно стоит описать глагольные характеристики тигра, сбежавшего из зоосада и прикинувшегося человеком: он сначала «окидывал глазами сад», потом «берет билет» и потом пять раз «едет».

Наконец, сам главный герой, зверь – тюлень, которого Андреев, как мы уже знаем, назвал так только один раз, потом он – или зверь (сначала), или просто Он. Вот глагольная палитра тюленей: прыгали, разрезаемая телом, было движение его бешеное и быстрее, мелькнула спина, беспокойных ломаных движения, вздох, фырканье, выбрался, кричал, повернулся тяжело, вздохнул, уставился на нас, был стар, очень болен и скоро должен был умереть; отсвечивали кровью глаза, были седоваты усы, открывал рот и молча скалился, видны были испорченные, гнилые, искрошенные зубы, смотрит на нас; смотрел дальше, закричал, проклиная, стоит в своей грязной лоханке, проклиная проклятием зверя и снова стар, он очень болен и скоро должен умереть; не ждал ответа; одинокий, умирающий, не искал понимания, проклинал в века и пространства, бросал свой голос в их чудовищную, безумную пустоту, болен; его «надо убить!».

Подведем итоги. Животные хлебниковского «Зверинца», при всем их разнообразии, прежде всего изображены пребывающими в неволе, поэтому практически лишены возможности двигаться – по крайней мере так, как они делают это на свободе, и поэтому изображены в основном их пассивные состояния, переживания, а также издаваемые ими звуки. То же происходит и в рассказе Андреева «Проклятие зверя» – одном из безусловных претекстов «Зверинца»; вспомним также глаголы из отчета старшего ветеринарного врача Игнатьева: заражены, полупарализованы.

В то же время действенный мир двух других параллельных «Зверинцу» текстов – «Песни о себе» Уитмена и «Заратустры» Ницше, напротив, отличается крайняя энергичности и подвижность, о чем тоже в первую очередь можно судить по используемым в них глаголах.

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РФГНФ «Велимир Хлебников в русской и мировой культуре XX-XXI веков; 16-04-00413а».

1. Velemir Chlebnikov (1885-1922). *Myth and Reality*. Amsterdam, 1985. P. 512 – 528.
2. О принципах подготовки издания //Хлебников В.В. Собр. соч. в 6-и тт. Т. 1. М., 2000. С. 436.
3. Тынянов Ю. Проблемы стихотворного языка. Л., 1924. С. 44 и далее.
4. Гаспаров М. Очерки истории русского стиха. М., 1984. С. 6; Федотов О. Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981. С. 107-110.
5. См. подробнее: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 177-200.
6. О принципах подготовки издания. С. 434.
7. Нильссон Н. Русский импрессионизм: стиль «короткой строки» // Русская новелла. Проблемы теории и истории. – Спб., 1993. – С.220-232; Nilsson N. Knut Gamsun in Russia| Vasily Kamensky's The Mud Hut // Readings in Russian Modernism. Moscow, 1993. P. 251-259.

8. См. подробнее: Орлицкий Ю. Русский Заратустра: между философией и поэзией // Поэтический и философский дискурсы: история взаимодействия и современное состояние. М., 2016. С. 71–94.
9. Козлов Д. Новое о Велемире Хлебникове // Красная новь. 1927. № 8. С. 179.
10. Либман В. Американская литература в русских переводах. Библиография. 1776-1975. М., 1977. С. 258.
11. Чуковский К. Мой Уитмен. М., 1969. С. 278.
12. Цит. по: Орлицкий Ю. «Грех на твоей душе, божественный Шекспир» (Кюхельбекер). Драматургия Шекспира как один из источников русской прозиметрии // Драма и театр. Тверь, 2001. Вып. II. С. 19.
13. Чуковский К. Поэт анархист Уот Уитман. СПб., 1907. С.23-30.
14. См.: Орлицкий Ю. Русский Заратустра...
15. Чуковский К. Поэт анархист... С. 63-78.
16. Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 679.
17. Парнис А. Вячеслав Иванов и Хлебников. К проблеме диалога и о ницшевском подтексте «Зверинца» // de VISU. № 0'92. С. 39-44.
18. Там же. С. 41.
19. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 тт. М., 2007. Т. 4. Так говорил Заратустра / Пер. с нем. Ю.М. Антоновского. С. 16-17.
20. Там же. С. 222.
21. http://www.spbzoo.ru/o_nas/istoriya-zooparka/zoologicheskaya-epopeya-1898-1911/
22. Боева Г. Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна. СПб., 2016. С. 441-452.
23. Цит. по: http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_0420.shtml
24. Чуковский К. Мой Уитмен. С. 177-179.

А. В. Святославский (МПГУ)

Роль движения в развитии сюжетного
конфликта и формировании символического
строения художественного произведения
(На материале сказки К. Г. Паустовского
«Растрепанный воробей»)

106

Анализ текста сказки К. Г. Паустовского «Растрепанный воробей» выявляет особую роль глаголов движения для формирования сюжета и динамики повествования. Придавая особое значение движению как формообразовательному фактору художественного произведения, Паустовский следует в этом аспекте традиции русской народной сказки. Сказка «Растрепанный воробей» была написана в 1948 г. и стала одним из популярных произведений в своем жанре для детей. Особенностью сюжета является своего рода «зеркальность», когда сказка Ш. Перро «Золушка» отражается в сюжетном зеркале сказки Паустовского о балерине, танцующей партию Золушки в балетном спектакле. Напомним, что балет Сергея Прокофьева «Золушка» был поставлен впервые в 1945 г., то есть незадолго до создания сказки Паустовским. Автор кладет в фабульную основу традиционное для народной сказки и характерное для сказки Перро событие – утрату (потерю), которая в итоге оборачивается благополучным обретением (находкой). Золушка теряет туфельку, балерина лишается хрустального букетика, который приобретает значение главного символа в произведении – символа любви, верности, памяти, связывающего сердца разлученных волею судьбы мужа и жены. В финале уже не просто мама девочки Маши, а Золушка на сцене принимает из клюва воробья Пашки обретенный букетик. Две сказки сливаются воедино. При этом мотив воровства звучит в сказочном рассказе вполне правдоподобно – роль воровки отведена старой вороне, действительно, в культуре бытует предание о случаях воровства этими птицами не только пищевых продуктов, но и домашних блестящих предметов. Ворона, например, предстает воровкой в русской народной сказке «Орел и ворона».

Главным героем произведения является воробей. Воробей в мифологии многообразен. Нередко он ворует (в реальности люди с древности боролись с воробьями, уничтожавшими посевы), но иногда выступает и как положительный герой. Как характерные качества этого животного в фольклоре традиционно отмечают быстрота, ловкость, находчивость – что и использовано в сказке Паустовского и что имеет отношение к теме движения. Эти черты Пашки задают тон разворачивающемуся сюжету как весьма динамичному, исполненному движением. Движение сопровождает завязку интриги (ворона *влетает* в комнату и *уносит* букетик), с движе-

нием связана основная кульминационная нагрузка (*драка* воробьев с вороной в ларьке) и счастливая развязка, когда Пашка *влетает* в театр и из-под сводов зала *бросает* чудесно обретенный букетик балерине. Для автора сказки Пашка носитель таких качеств, как удаля, находчивость, смелость, самопожертвование, готовность к риску: все это требует особой динамики в разворачивании сюжета, а значит велика роль движения. Пашка дает себе иногда лишь короткий отдых то на голове у бронзового Крылова, то на ветке, но основа его жизни – движение. Портрет Пашки рисуется в быстром движении: он «делал по комнате несколько петель и стремительно, как маленький пушистый снаряд, исчезал за окном» [2, С. 33]. Воробей птица стайная, один за всех – все за одного. Воробьиный дед Чичкин собирает стаю, чтобы громить вороний киоск. Подобно же – в русской сказке «Мышь и воробей» – воробей, терпящий беды от мыши, зывает на помощь себе стаю собратьев.

Анализируя символический строй сказки Паустовского, нельзя не обратить внимание на то, что воробей – птица, входившая в число символических животных античной богини Афродиты. Завязка действия и одна из основных сюжетных линий сказки строится на теме любви – любовь между мужем и женой, подарок мужа любимой жене, тоска любящего сердца... Тогда выбор вида пернатых приобретает особый смысл, поскольку Афродита – богиня любви. Интересен в этом отношении и славянский фольклор, где в воробья может превратиться муж (кстати, вновь возможна аллюзия к античности: Зевс, добываясь Геры, летит к ней в образе птицы, правда, другой – кукушки). В сказке «Чудесная рубашка»: три брата добрых молодца превращаются соответственно в орла, сокола и воробья, служа Ивану-купеческому сыну. Ворон крадет из дома ребенка в сказке «Кузькина жена», а муж (неверной, правда) жены обращается в собаку а потом в воробья.

Сказочный колорит тексту придает использование приемов субъективации повествования, в том числе – к точке *видения* маленькой девочки Маши. Ведь для мировоззрения ребенка характерно особенное *видение* мира, *сказочное видение*. Точка *видения* (т. н. прием остранения по В. Б. Шкловскому [3, С. 16–19], кстати описанный им впервые на примере театральной же сцены, данной глазами Наташи Ростовской в «Войне и мире») однажды смещается от рассказчика к девочке Маше: «Театр был огромный, с каменными колоннами. На крыше его взвивались на дыбы чугунные лошади. Их сдерживал человек с венком на голове – должно быть, сильный и храбрый. Ему удалось остановить горячих лошадей у самого края крыши. Копыта лошадей висели над площадью. Маша представляла себе, какой был бы переполох, если бы человек не сдержал чугунных лошадей: они сорвались бы с крыши на площадь и промчались с громом и звоном мимо милиционеров» [2, С. 29]. И далее – в важнейшем эпизоде премьеры в театре, – когда читатель смотрит на сцену глазами девочки, которая пребывает уже не в театре, а в сказке: «Там, в сиянии голубого, розового, золотого и лунного света, появился дворец. И мама, убегая из него, потеряла на лестнице хрустальную туфельку. Было очень хорошо, что музыка только и делала, что печалилась и радовалась за маму, как будто все эти скрипки, гобой, флейты и тромбоны были добрыми существами. Они всячески старались помочь маме вместе с высоким дирижером. Он был так занят тем, чтобы помочь Золушке, что даже ни разу не оглянулся на зрительный зал» [2, С. 34]. Маша уже видит на сцене *маму*

как *Золушку*, и здесь сливаются два пласта сказки воедино.

Такой прием субъективации повествования весьма органично вводит читателя в сказочный мир персонализированных вещей и животных, поскольку ребенку свойственно одушевлять все свое окружение. Важную роль среди тропов и фигур у Паустовского, как и положено законами данного жанра, играет троп олицетворения (прозопопея). Сказка «*Растрепанный воробей*» – не просто сказка, это погружение читателя в мир детства. Персонифицированы не только животные, но и вещи, явления: «скрипки, гобои, флейты и тромбоны были живыми добрыми существами»; «поздняя ночь вошла в комнату и приказала всем спать». Образ объективированного автора-рассказчика вдруг подменяется точкой зрения мира глазами воробья Пашки, что находит выражение в форме несобственно-прямой речи. «А теперь в городе одни машины. Они овсом не кормятся, не жуют его с хрупом, как добродушные лошади, а пьют какую-то ядовитую воду с едким запахом», – рассуждает о городской жизни Пашка [2, С. 31].

В интерьере дома обращает на себя внимание бюст баснописца И. А. Крылова, на который пытается садиться Пашка, летая по комнате. Творчество Крылова роднит со сказкой Паустовского басенный мир персонифицированных животных. Ворона является героиней по крайней мере трех басен Крылова. Одна из них входит в число «хрестоматийных»: «*Ворона и лисица*» (1808), позаимствованная Крыловым у Лафонтена (только там был ворон), который в свою очередь черпал сюжет из басен Эзопа и Федра. Сам сюжет настолько популярен, что использовался в России также Тредиаковским, Сумароковым. Здесь ворона представлена в отрицательном свете, пав жертвой лести как носитель глупого тщеславия. Самонадеянная глупость вороны губит ее в политической басне-сатире «*Ворона и курица*» (1812). Здесь за аллегорическим образом вороны стоят жители Москвы, не оставившие города при наполеоновской оккупации в надежде на благополучную жизнь при Наполеоне. Героиня одноименной басни «*Ворона*» (1825, сюжет также разрабатывался в античности и в России XVIII в.) снова представлена в неблагоприятном свете [1, С. 165]:

Утыкавши себе павлиньим перьем хвост,
Ворона с Павами пошла гулять спесиво –
И думает, что на нее
Родня и прежние приятели ее
Все заглядятся как на диво;
Что Павам всем она сестра
И что пришла ее пора
Быть украшением Юнонина двора.

В итоге же и «от ворон она отстала, а к Павам не пристала». Сказку Паустовского роднит с баснями целый ряд образов животных: это воробьи, в том числе, главный герой воробей Пашка, его дед Чичкин и воробьиные стаи; это седая ворона; это чугунные лошади на фронтоне театра; это каменный лев, «что сидел внизу у ворот» дома, где живут герои произведения.

Приведем теперь конкретные примеры глаголов движения в тексте.

Чугунные лошади: «Взвивались на дыбы чугунные лошади...»; «Лошади могли сорваться с крыши...»

Ворона: *взлетала; протискивалась; хватала; забивала клювом щели;*

влезла в форточку; прыгнула на стол; взъерошилась; схватила букет; вылетела в окно; выбросила Пашку из ларька.

Пашка: *юркнул в ларек; удерет; перелетел с шумом; приносил вещи; притаскивал вещи; влетал в комнату; делал по комнате несколько петель и стремительно, как маленький пушистый снаряд, исчезал за окном; прилетел; выскочил из жестокой драки; увязался за мамой; перелетал с вывесок на фонарные столбы, с них на деревья; смахнул лапой слезинку; скрылся; улетел; закружился над сценой.*

Воробьи: *протискивались в ларек; воробьиное племя толкалось; подалось в деревню; собирались в стаи; воробьи как рванут воздух; стая напала на ларек.*

Как видим, для произведения объемом несколько страниц, получается довольно существенный удельный вес такого рода глаголов.

На сцене театра также происходит непрерывное движение, ведь по авторскому замыслу, героиня сказки мама-Золушка представлена артисткой балета – не оперы, не драматического театра, а как раз того вида искусства, которое в большей мере пользуется языком движений.

Динамичные фрагменты сюжета, строящиеся на действиях, определяют всю интригу сказки: похищение хрустального букетика из дома – появление Пашки и последующая драка в ларьке с обретением букетика – возвращение букетика из под сводов театра Машиной маме-Золушке.

Для Паустовского характерно радостно-романтическое отношение к жизни, что вполне сказалось и в сказке «Растрепанный воробей» со счастливым светлым финалом. Однако и в такой статичной, на первый взгляд, сцене обратим внимание на роль движения. Сама тишина зимней ночи в финале дана через движение падающего снега: «Тихо было в мире, и крупный снег, что падал и падал с неба, все прибавлял тишины. И мама подумала, что вот так же, как снег, сыплется на людей счастливые сны и сказки» [2, С. 35].

Литература и источники:

1. Крылов И. А. Сочинения в 2-х тт. Т. 2 М.: «Правда», 1984. С. 165
2. Паустовский К. Г. Собр. соч. В 9-ти тт. Т. 7. М.: «Худож. литература», 1983. С. 29–35.
3. Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: «Федерация», 1929. С. 7–23.

Ирина Антанасиевич (Белградский университет)

Движенья нет, сказал мудрец брадатый

Все определения комикса, несмотря на их разнообразие сводятся, прежде всего, к констатации очевидного: комикс – это повествование в картинках.

110 О комиксе как синтетическом жанре, сочетающем в себе текст и изображение пишут почти все исследователи, но редко кто осмеливается выйти за границы описания внешней формы и дать определение того, что дало бы представление о работе механизма именно этого синтетического образования, ведь кроме комикса существует/существовало множество форм, сочетающих в себе повествовательность с визуальностью. Конечно, комикс – сравнительно молодое культурное явление, но не стоит забывать, что искусство всегда стремилось и будет стремиться к таким формам, которые оказывают одновременное эстетическое воздействие на несколько областей восприятия. Слух, зрение, тактильные и ольфакторные ощущения – основа тех или иных видов искусств и искусство всегда стремиться их задействовать.

Визуальное начало в культуре всегда опирается на потребление зрительных образов, сочетание же таких образов с текстом дает возможность «чтения видимого», при котором возникает не просто коммуникация посредством визуальных образов, которая воспринимается иногда как господство визуального, характерное для окуляроцентризма¹, а общение, где текст визуализируется, а изображение становится повествовательным. Описать механизм такого культурного симбиоза довольно сложно и часто анализ рисованной литературы как синтетической формы распадается на или на анализ графики, или анализ собственно текста. При анализе же комикса следует учитывать его основные типологические характеристики, которые, если отталкиваться от особенностей формы (фрагментарность и принцип монтажа), на уровне жанра дает достаточно синкретичное образование, соединяющее в себе высокие и низкие жанры, т.е. комикс представляет собой некую жанровую диффузию и в таком виде включается в более широкий культурологический контекст. Причем, нужно обязательно помнить, что все тело комикса представляет политекстуальное образование, насыщенное не только внутритекстовыми аллюзиями, но и графическими и культурологическим реминисценциями.

Как мы видим, комикс представляет собой системное явление, и появиться как таковое явление он мог только XIX – начале XX века: время, когда повествование стали делить «на кадры» – сначала кадры иллюстраций (книжных, журнальных, газетных), затем кадры «волшебных фонарей» или фильмоскопов, диапроекторов, а затем на кинематографические

и мультипликационные кадры, которые складывались благодаря искусству монтажа в повествование.

Несомненно, примеры соединения зрительного и вербального были и задолго до появления комикса. Своеобразным «рассказом в картинках» можно считать, например, миниатюры в древнерусских летописях, которые имели тенденцию к изображению не одного единственного эпизода, но серии, превращаясь в своего рода «рассказ внутри рассказа»². Особую форму иллюстративного повествования представляла собой и такая книга как «*Biblia pauperum*» или Библия бедных, которую упоминают все исследователи комикса – т.е. Библия, «предназначенная для тех, кто не умел читать, не знал латыни, а потому и не мог с полным пониманием воспринимать Писание»³.

Как о виде «визуальной литературы» можно говорить и о таких графических книгах, как «Аллилуйя» XVI и XVII века, выпускавшиеся в виде «картинок для народа», т.е. серий гравюр о житиях святых, которые печатались на листках цветной бумаги.

В этом ряду стоит и лубок, который привезен в Россию в XVI веке из Европы в виде так называемых «фряжских листов» или «немецких потешных листов» и который представлял русскую ветвь *ars pauperum*. Лубок также изначально имел в основе исключительно религиозную тематику: это были так называемые лубки-житейники, «отеческие сочинения», лубки-«праздники» посвященные святым и др. Лишь позже, когда московский Патриарх Иоаким в 1674 году запретил «покупать листы, коеи печатали немцы еретики, лютеры и кальвины, по своему проклятому мнению» и определил, что образы святых должны были писаться на доске, а лубочные изображения начали использоваться для «пригожества»⁴, а религиозные сюжеты были заменены светским⁵.

В тот момент, когда подобные формы (рисунок плюс текст) стали проникать в массовое употребление и можно говорить о возникновении феномена рисованных сюжетных историй (сначала в виде протокомикса, затем собственно комикса/графического романа).

Появление комикса стало возможным именно в конце XIX – начале XX века, поскольку развитие прессы, уже привыкшей к иллюстрации как части текста (вспомним обилие и разнообразие иллюстрированных журналов конца девятнадцатого века), подготовило читателя к такому явлению как газетная или журнальная история в картинках, где картинка не просто имела сопроводительную роль, не просто была инициальной картинкой, а представляла собой текст, который развивался от серии картинок – в рамках одностраничной истории, а затем повторяющегося из номера в номер сериального рассказа – газетной ленты (собственно стрипа) и позже – вылился в повествование, чья сериальность могла быть довольно длительной⁶.

Таким образом, развитие рисованного сюжетного рассказа – это процесс, но так получилось, что выбор названия, т.е. закрепление за таким видом повествования слова «комикс» заставляет исследователей историю рисованных сюжетных рассказов рассматривать чаще всего только как историю американского комикса и тесно связывать ее с «войной газетных магнатов» начала XX века: считается, что трест печати Херста используя популярность новой формы рисованных рассказов пытался победить конкурента в лице треста Джозефа Пулицера. И забывается, что именно европейская традиция рисованной истории, оказавшись за океаном в благо-

приятной для нее американской среде, только применила те, сложившиеся в Европе правила, которые объединяли текст и картинку в единую эстетическую систему, а конкурентная борьба газетных трестов лишь способствовала популяризации явления.

Европейский комикс установил и основные правила передачи движения, которые потом, конечно же развивались, модифицировались и трансформировались, но которые в основе остались неизменны. И опиралась эта основа на европейскую изобразительную традицию. По сути дела, формирование визуальных повествовательных форм основывается на эстетическую традицию конца XVI – начала XVII веков, когда теоретически была переработана идея о родстве поэзии и живописи, которая определила дальнейшее развитие европейской художественной теории вообще. Идея это опиралось на по-новому истолкованные античные представления «ut pictura poesis» (поэзия как живопись) и «ut rhetorica pictura» (живопись как риторика), высказанные Плутархом⁷ и Горацием⁸ и активно развивалась как в трактатах по живописи и архитектуре⁹, так и в поэтиках того времени¹⁰. Именно тогда началась творческая переработка средневековой традиции «подписей» и «пояснений» в живописи¹¹, которая и привела к созданию множественных форм, соединяющих текст и изображение или формирующих изображение по правилам текста.

Таким образом была создана теоретическая база, которая разграничила и сопоставила текст и изображение (поэзию и живопись) и начали создаваться условия¹², которые требовали соединения текста и рисунка в качестве специфической формы как продукта, востребованного некой аудиторией¹³.

Комикс как особый вид визуальной литературы («последовательное чтение в картинках»¹⁴), который обращается к фрагментарности как философской основе¹⁵, воплощая ее в своеобразной структурной форме не всегда обязательно имеет текстовую составляющую. «Эпиналь», лубок, одностраничный журнальный стрип, коллаж для иллюстрированных журналов, сериальные сюжеты из энциклопедий, сюжетная карикатура и др. предкомиксовые формы могли существовать без текста, но они обязательно должны были быть повествовательными, т.е. являть рассказ картинками – в этом и заключается художественность комикса и его отличие от иллюстрации, чья коммуникация с читателем несколько иная.

И здесь особое значение придается тому, что комикс и делает отдельным видом искусства – это передача движения.

Начиная от пифагорейской теории пространства и движения эту тему разрабатывали многие теоретики истории искусств, пытаясь описать те моменты, которые позволяли бы статическое изображение воспринимать как динамическое. Таким образом появилось и учение о «кинетических положениях», о соединении в композиции наклонных линий в сочетании с ясно выраженной горизонтальностью и вертикальностью и пр. Именно тогда выделили ту особую роль детали, которая в состоянии придать статическому изображению нужную динамику: поднятая нога, отвесная, как бы замахнувшаяся рука, согнутые верхушки деревьев, капля росы, задержавшаяся на листе и т. п. – все это давало воспринимать изображение как фиксацию момента, создавая впечатление движения, чье течение лишь замерло по прихоти художника.

Конечно же, сам кадр комикса пользуется всеми достижениями, которые выработало изобразительное искусство для передачи движения:

объёмность, использование теней, использование нескольких уровней изображения.



Рис. 1-2. Кадры из комиксов
Константина Кузнецова¹⁶

Но эта динамика все равно бы была статичной, т. е. сознательно фитивной, остановленной в границах изображения.

Повествовательности же комикса подобная статика (ее можно еще назвать принципом иллюстративности) противопоказана, потому что повествовательность комикса основана не на передаче движения внутри кадра, а на то, что все кадры, должны быть собраны в единое целое, подчиняясь правилам повествовательной динамики. Иначе говоря, если одна картина – это кадр, то комикс – это серия кадров. И они должны крепко держаться не только единым сюжетом, но и единой композицией. А единая композиция требует не только сюжетной последовательности кадров, но и последовательной динамической общности для всех фрагментов.

И если существует своя так называемая физика кино, то несомненно есть и своя физика комикса.

Ныне, когда говорят о физике кино выделяют две парадигмы:

– парадигма Тарковского, которая основана на ритме как основе движения внутри структуры фильма;

– парадигма Эйзенштейна, которая опирается на временную последовательность кадров, которые иногда называют еще монтаж аттракционов, т.е. свободный монтаж, но с целевой конечной установкой.

Данные парадигмы являются оппозицией друг другу не только по сути своей (парадигма Тарковского отвергает то, что является сутью монтажа Эйзенштейна – взаимодействие концепций), а еще и потому, что одна делает упор на статическое напряжение (Эйзенштейн), а другая его отрицает.

Физика комикса несомненно опирается на парадигму Эйзенштейна. Вернее, Эйзенштейн который очень любил комиксы, применит правила комикса к кинематографии

Вообще, так называемое так называемое статическое напряжение кадра – это открытие карикатуры XIX века, которая стала обыгрывать свое изобретение на все лады. Суть понятия «статическое напряжение» сложно объясняется, а легко показывается (см. рис. 4-5).

Отличие статического напряжения от изобразительного заключается в том, что статическое напряжение показывает действие в момент его кульминации (изобразительное искусство все же стремилось показать или момент до или момент после кульминационного действия). Комикс же

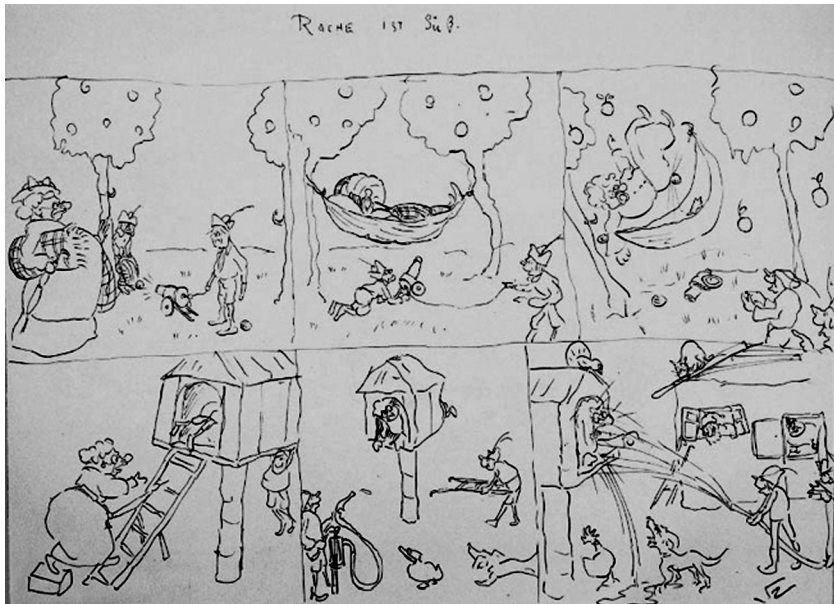


Рис. 3. Сюжетные истории шестнадцатилетнего Сергея Эйзенштейна¹⁷.

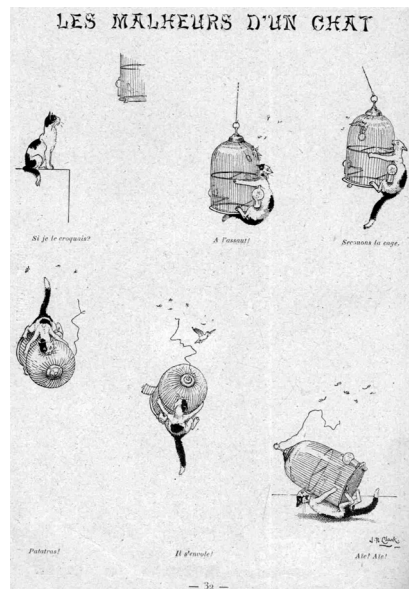


Рис. 4-5. Одностраничные скетчи из французских журналов.

стремится остановить самую кульминацию, задерживая внимание на самом напряженном моменте и усиливая его при помощи, того, что называется звуковым эффектом или символией, т.е. буквенными представлениями действий и звуков, не являющиеся частью речи и мыслей персонажей, – например, как «Бах!», «Вжик!», «Бууум!» и пр.). Передача движения не ограничивается, например, изображением замаха руки или ноги, а стремится передать сам удар. В таких изображениях действие полностью замирает. Вот как, например, в кадре из комикса Николая Навоева – русского



Рис. 6 Кадр из комикса «Зигмар» Николая Навоева.

эмигранта, рисующего комиксы в период 30-х годов в Югославии: застывает кульминация двух движений – удара и падения, что делает кадр гипердинамичным. Причем, оба действия усиливаются характерными штриховыми изображениями, показывающими силу удара и нестабильность стоящего

По сути комикс показывает все, даже то, что в изобразительном



Рис. 7. Серия кадров из комикса «Звонарь Собора Парижской Богоматери» Ивана Шеншина.

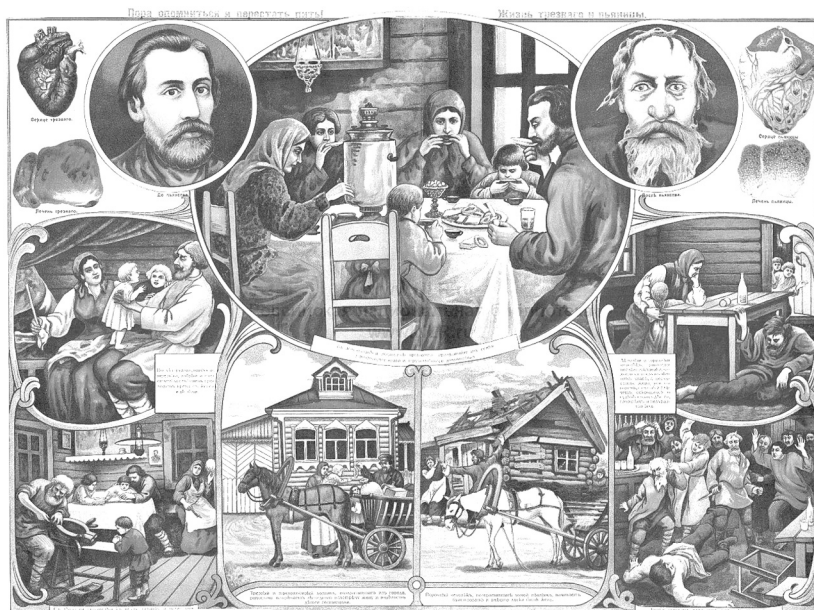


Рис. 8. Тематический коллаж-лубок.

искусстве является лакуной, упускается: например момент закладки бомбы, далее сам взрыв (Бах!), затем последствия взрыва и пр. Комикс таким образом не просто стремится показать движение, а плотно фиксирует его. И делает это регулярно, что создает то, что мы назвали общей повествовательной динамикой комикса. На этой общей повествовательной динамике и строится композиция комикса, где регулярно повторяемый статически напряженный кадр организует повествование. Причем его действие подобно движению камеры в кинематографии и позволяет одну и ту же сцены рассмотреть под разным углом (так, например, построен комикс 1937 года – «Звонарь Собора Парижской Богоматери» Ивана Шеншина – также русского художника-эмигранта в Югославии)

Отсутствие общей повествовательной динамики приводит к тому, что фрагменты могут распадаться на тематический набор картинок с подписями. Причем каждая картинка может быть вполне «динамической», но отсутствие системной динамики убивает повествовательность, подменяя ее изобразительным принципом иллюстративности: для которой характерно стремление изолированности отдельных фрагментов (непроницаемости или утолщения границ между кадрами¹⁸). Такая тематическая серия картинок в итоге каждую картинку формирует как отдельный фрагмент, который имеет свою повествовательность и назидательность.

В свое время, определяя в свое время комикс как особый вид визуальной литературы («последовательное чтение в картинках»¹⁹), которое обращается к фрагментарности как философской основе²⁰, воплощая ее в своеобразной структурной форме²¹, мы сделали ошибку, исключив из оп-

ределения принцип повествовательной динамики. Впрочем, недаром Терри Гройнштен предлагал отказаться от определения комикса как объекта, а рассматривал комикс как «систему, которая станет концептуальной рамкой для любых определений «девятого искусства», которые найдут свое место в этом исследовательском поле и будут входить в отношение друг другом»²². Монтажность комикса, фрагментарность как базовая философская основа явления, принцип динамической повествовательности – это не только явления собственно комикса, а и универсальные принципы современного искусства. «Диалектика просвещения» Т. Адорно и М. Хоркхаймера отмечает, что важнейшей характеристикой индустрии культуры является ее «монтажный характер»: «синтетический, дирижируемый способ изготовления ее продуктов, фабричный не только в киностудии, но виртуально также и при компилировании дешевых биографий, романов-репортажей и шлягеров... каждый отдельный момент становится тут отделяемым, взаимозаменяемым и даже технически отчуждаемым от любого смыслового контекста, он всецело предоставляет себя в распоряжение целей, внешних по отношению к данному произведению».²³ Приблизительно об этом говорил Вальтер Беньямин, когда писал, что классическое понимание произведений искусства как уникального объекта, созданного в единственном экземпляре, больше не имеет смысла, и восприятие и социальная роль искусства претерпевает в этой связи радикальные трансформации, которые связаны возможностями технического производства и воспроизводства произведений искусства²⁴.

А увеличение роли визуального восприятия и коммуникация посредством визуальных образов в современной культуре – активно заставляют нас обратиться к поэтике комикса, поскольку ее правила полностью совпадают с основами современной эстетики, которая вырабатывает новые синкретические формы, поскольку, как, мы уже сказали, стремится оказать одновременное эстетическое воздействие на несколько областей восприятия: сочетание текста и изображения, статики и динамики, изменение функции сообщения в зависимости от цели и пр. Такие формы создают новые механизмы или поднимают на новый уровень уже существующие: «Создается впечатление, что, однажды использовав рисунок как отправную точку для формирования алфавитного письма, человечество веками оттачивало последнее, чтобы на определенном этапе своего развития вновь обратиться к первоисточнику, начать обратное движение от цивилизации пишущей и читающей к цивилизации создающей и потребляющей зрительные образы».²⁵

И действительно: ныне, в период так называемого постиндустриального общества, визуальное начало становится ведущим. «Чтение» видимого, анализ визуального как способ понимания мира заставляет нас внимательнее относиться к изучению механизмов соединения текста и изображения, поскольку результаты могут дать информацию не только о природе комикса, а о природе того явления, которое заставляет нас «визуализировать не визуализированное – в этом сегодня заключается художественность»²⁶.

¹ Так называли представителей визуальных исследований, которые за основу брали высказывание Аристотеля о зрении как «основе познания». Наиболее известны труды таких исследователей как Ханна Арендт, утверждавшая в

своем исследовании «Истоки тоталитаризма», что «в философии мышление всегда осмысливалось посредством видения» и Уильям Митчелл, автор известной работы «Что такое визуальная культура?».

² Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 37, 40

³ Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 267.

⁴ Никитин М. К истории изучения русского лубка // Советское искусствознание. 1986. Вып.20.

⁵ Появились лубки-«умильные повести», лубочные сказки, лубки-«конница» – батальные, балагурники – потешные лубки, сатиры, карикатуры, побаски и пр. См: Лубочные картинки, Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 томах. СПб., 1890-1907.

⁶ «Prince Valiant in the Days of King Arthur» (с англ. – «Принц Вэлиант во временах Короля Артура»), или просто «Prince Valiant» – комикс, созданный Хэлом Фостером в 1937 году. Продолжает выходить по сей день, и общая продолжительность сюжета составляет уже более 3700 воскресных выпусков.

⁷ О славе афинян, см. в Плутарх. Моралии: Сочинения. М.:, 1999

⁸ Наука поэзии, см. в Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970

⁹ См. творчество Альберти, Дольче, Армении, Ломаццо, Беллори.

¹⁰ См. поэтики Даниэлло, Фракасторо, Минтурно, Скалигера, Кастельветро, Тассо.

¹¹ Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976. С. 73

¹² Социальные (зарождние и развитие средств массовой информации) и материальные (развитие печатного дела).

¹³ Аудитория эта могла быть различной: рисунки предназначались как для неграмотных и слабограмотных слоев населения, так и для просвещенной элиты, которая вырабатывала новые формы эстетического общения, но, нужно помнить, что кроме внешней структурной похожести (рисунок плюс текст) эти формы имели мало общего, т.е. каждая из них имела свою функцию, свой язык, свои правила и смешения форм были недопустимы.

¹⁴ Там же, стр. 12. Кстати, уже упомянутый «отец графического романа» Ай-снер предлагал комикс явление называть словосочетанием – «Sequential Art», т.е. последовательное искусство, а Нейл Кон (один из исследователей комикса) предлагает термин – визуальный язык.

¹⁵ Барзах А. Поэтика комикса, Русский комикс // Москва: НЛО, 2010. С. 14.

¹⁶ Подробнее о русском комиксе королевства Югославия см. Ирина Антанасиевич. Русский комикс Королевства Югославия, Нови-Сад, Komiko, 2014

¹⁷ Целиком этот альбом 1914 года с предисловием Оксаны Булгаковой выложен Фондом Ланглуа на сайте: <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=746>.

¹⁸ По выражению А. Барзаха. См.: Барзах А. Поэтика комикса, Русский комикс. Цит. изд. С. 14

¹⁹ Там же, стр. 12.

²⁰ Барзах А. Поэтика комикса, Русский комикс. Цит. изд. С. 14

²¹ Ирина Антанасиевич. Русский комикс Королевства Югославия. Нови-Сад: Komiko, 2014

²² Groensteen T. Why Are Comics Still in Search of Cultural Legitimization? // A Comics Studies Reader. University Press of Mississippi, 2009. P. 3-11

²³ Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. М.: Медиум: Ювента, 1997. С. 205

²⁴ Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. 288 с.

²⁵ Сонин А.Г. Комикс: психолингвистический анализ: Монография. Под ред. В.А. Пищальниковой. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1999.

²⁶ Бакштейн И. Конференция по визуальности, Русская антропологическая школа, РГГУ, Москва, 26-28 ноября 2003 г., <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/li30.html>

Див «Слова о полку Игореве»
в пространстве, символах, движении

120

Мотив движения является одним из универсальных структурообразующих и сюжетообразующих элементов «Слова». Разные типы действий и движений несут в памятнике различную семантическую нагрузку. Анималистическая образность, в том числе в составе сравнений и метафор, весь богатый круг изображаемых явлений живой природы способствуют построению модели мироздания с ясными пространственными ориентирами¹. Движение в этой системе координат возможно как по вертикали (небо, земля, подводный и подземный мир), так и по горизонтали, в однородной среде обитания: полет, бег, перемещение по воде. Интерес к пространственным ориентирам проявляется как на мифологическом, так и на поэтическом уровнях. Животные в «Слове» связывают разные ярусы мироздания, они предстают во всем многообразии действий, движений, переходов и перевоплощений. Одна из заметных пространственных доминант поэтики «Слова» – вертикальное движение из верхнего мира в дольний, и наоборот. Об этом свидетельствует знаменитый зачин, в котором поэтическая мысль Бояна метафорически представлена как перемещение по древу.

Пространство связано с логикой и сверхзадачей действия, в определенном ключе помогает его осуществить, даже детерминирует его семантику. В этом смысле полезно обратить внимание не только на так называемые «темные» места памятника, но и на фрагменты в семантическом отношении вполне прозрачные. В степи куряне Всеволода «скачють акы серьи вълци въ поле». Половецкий хан Гзак «бежить серымъ вълкомъ»². На поле битвы Всеволод мужественно бьется с врагами. «Камо турь поскопяше...» – говорит о нем автор (25). На месте сражения «галици свою речь говоряхуть» (26). Игорь, подобно ловчей птице, преодолевает во время похода огромные расстояния: «далече заиде сокол» (27). После сражения «звери кровь полизаше» (31).

Далеко не так очевидны действия, совершаемые оборотнем Всеславом, который «великому Хърсови вълкомъ путь прерыскаше» (32). Этот фрагмент уже требует истолкования³. Нужен, видимо, объяснительный перевод и следующего пассажа: «Не буря соколы занесе чрьсь поля широкая – галици стады бежать къ Дону великому» (23)⁴. Кто здесь преодолевает пространство? Отрицательный параллелизм цитируемой певцом припевки Бояна не так очевиден. Кого следует считать не соколами, а галками? Воинов Игоря? Половцев?

Но есть контексты, отмеченные особой сложностью, над которыми бьются многие истолкователи. Здесь совершенно не ясны ни образы, ни

семантика действий, ни сам их субъект. Эти пассажи могли представлять головоломку уже для книжников XIV – XV вв., о чем свидетельствуют редакции «Задонщины»⁵. К таким трудным для истолкования фрагментам следует отнести второе упоминание загадочного Дива. Мы встречаемся с ним в речи бояр, которые пытаются угадать значение скорбного и тревожного сна Святослава: «Уже снесеса хула на хвалу, уже тресну нужда на волю, уже вьржеся Дивь на землю» (29).

Первое упоминание Дива относится к рассказу о начале движения Игоря в степи. Тогда уже не только солнце, которое скрылось на небе и заволокло весь мир тьмой, но и вся живая природа враждебны по отношению к новгород-северскому князю и его союзникам. Ночь, изображенная здесь, не является, скорее всего, только конкретным временем суток. Она стала развитием универсальной метафоры-символа померкшего солнца⁶. Впрочем, это сложная образная картина: мрак затмения постепенно переходит в реальную ночь. Поэтическая манера автора не позволяет точно отделить одно от другого: «Тьгда вьступи Игорь князь въ злать стремень и поеха по чистому полю. Сълнце ему тьмою путь заступаше, ношь стонуци ему грозою птичь убуди, свисть зверни вьста, Дивь кличеть вьрху древа⁷... А половцы неготовами дорогами побегоша къ Дону великому; кричатъ телегы полунощи, рци лебеди роспужни» (24). Эта метафора проходит через все произведение, чтобы развернуться потом глобальной антитезой: навстречу возвращающемуся князю светит солнце. Нарушенный мировой порядок восстановлен. Еще В.П. Адрианова-Перетц обращала внимание на универсальность метафорической антитезы ‘солнце – закат’, ‘солнце – затмение’ (при этом «солнце» – ‘князь’, «затмение» – ‘смерть князя’)⁸. Развитие этой оппозиции света и тьмы характерно для всей древнерусской литературы. Соответственно, в памятниках могла актуализироваться иногда семантика «ночи» как ‘мрака’, ‘неверия’, ‘помрачения’.

Итак, грозным предвестием поражения Игоря служат в момент завязки основного конфликта знамения природы. К враждебным зверям и птицам присоединяется Див. Он, судя по всему, встревожен и предупреждает половцев, обращаясь к территориям, служащим символическими границами половецкой степи. Половцы тут же устремляются к великому Дону, а скрип их телег сравнивается с криком лебедей (впрочем, значение этого фрагмента необходимо уточнять, поскольку логика образа может быть нами не понята в полной мере). Находящийся на вершине дерева Див не наделен какими бы то ни было явными признаками зверя, птицы, человека. Здесь автор «Слова» не дает читателю подсказок. Ясно только, что Див выступает в роли часового, дозорного, он находится на какой-то границе миров, связывает их, отправляет весть. Вполне отчетливо ему передается функция *пространственного медиатора*. При этом мы точно не знаем, где именно находится дерево, на котором, подобно былинному Соловью-разбойнику, угнезвился Див. В этом смысле былина об Илье Муромце и Соловье наиболее близкий фольклорный аналог знаменитого эпизода из поэмы, посвященной событиям XII в., что отметили в свое время Ф.И. Буслаев и Н.А. Мещерский⁹. Стоянка Дива явно не приурочена к какому-то конкретному месту. Он пребывает в своем мифологическом пространстве.

В случае с его реальным или символическим падением мы уже вовсе перестаем понимать семантику действий дозорного, теряем все нити. Ло-

гика поведения загадочного Дива, вначале поддававшаяся хоть какому-то объяснению, окончательно ускользает от нас. Эту логику комментаторы, исследователи «Слова», пытались установить неоднократно. Основные версии сводятся к следующим вариантам: 1) Див – птица, и его поведение отвечает повадкам одной из птиц (филин, угод); 2) Див – человек: это половец-дозорный, который оставил место наблюдения после того, как Игорь потерпел поражение; 3) Див – фантастическое существо (божество, демон, дух, оборотень, леший)¹⁰. В последнем качестве он или нападает на Русскую землю, или, напротив, покровительствует ей, а после разгрома воинов Игоря повержен, как и то войско, которому помогал. Гипотезу о совмещении символическо-мифологического толкования (по Р.О. Якобсону) и реального (по Д.Д. Мальсагову) предложил Б.М. Гаспаров¹¹.

Мы не имеем возможности подробно освещать здесь мнения всех исследователей, поскольку задача наша не историографическая, а герменевтическая. Поэтому ограничимся самыми яркими, на наш взгляд, иллюстрациями, практически исчерпывающими, поскольку они продемонстрируют основные особенности каждой из разбираемых гипотез.

Первую версию, полагаем, следовало бы подвергнуть серьезной переоценке. Сторонниками орнитологической гипотезы были, например, Д.Н. Дубенский, Д.Д. Мальсагов и С.В. Шервинский. Не найдя точного соответствия слова «див» какому то ни было известному в Древней Руси названию птицы удода, С.В. Шервинский, развивающий гипотезы Д.Н. Дубенского и Д.Д. Мальсагова, замечает: «Иными словами, «див»-удод выступает в своей традиционной роли вестника, причем, симпатизирующего отнюдь не половцам, «поганым», а Игорю и Русской земле. Только с этой точки зрения можно понять и дальнейшие его действия: своим падением в момент поражения Игоря «див»-удод символизирует горе всей Русской земли, представителем которой он выступал в начале похода»¹². Цитата говорит сама за себя. Экзотическая версия об удоде как покровителе Русской земли способна вызвать скептическое отношение у самых смелых интерпретаторов поэмы. Особенно если учитывать, что С.В. Шервинский не привел ни одного убедительного примера, относящегося к древнерусским памятникам письменности и культуры. Да и в самом «Слове о полку Игореве» он не нашел случаев, когда падение на землю с высоты символизирует в том или ином контексте горе, то есть не показал, как на основе базовых пространственных представлений формируется новая метафора¹³.

Версия С.В. Шервинского основывается на том, что изображение птицы-вещуньи в «Слове» отмечено героико-мифическими и гиперболическими чертами. При этом имеют место ссылки исключительно на фольклор и литературу народов Востока. Однако это предположение едва ли следует считать весомым. Главное основание для скептицизма дает контекст фрагментов. Див обладает сверхъестественным голосом: его крик слышат самые отдаленные земли. В духе монументального историзма «Слова» перед читателем разворачивается величественная картина целой ойкумены. За редким исключением (Всеслав-волк, перебегающий дорогу солнечному Хорсу) звери и птицы в произведении не обладают таким диапазоном движений и действий. Несмотря на гиперболический строй многих эпизодов, область взаимодействия человека и живой природы в «Слове» заметно локализована: волки связаны со степью, орлы и лисицы

досаждают Игорю во время «грозы» и предельно агрессивны в тот момент, когда дружины русичей движутся в сторону места первой битвы с половцами, соловьи, дятлы и полозы сопровождают возвращение князя из плена, и всегда им отдана определенная зона обитания. При желании для каждого зверя, каждой птицы можно найти свою среду, которая описана или подразумевается в «Слове»¹⁴. Приурочение и масштаб действий Дива не имеет почти аналогов. Он сближается только с такими персонализациями, как дева Обида с лебедиными крыльями, Карна и Жля. Они нападают на всю Русскую землю и практически ничем не ограничены. Дива слышат Волга, Поморие, Посулие, Сурож, Корсунь, Тмуторокань. Более того, эпизод с криком Дива на вершине дерева явно переводит нас от пространства, в котором действует русская рать, на пространство куда более широкое. Здесь перед читателем открывается грандиозная географическая панорама. В этом смысле функция Дива – явное расширение пространства, создание необозримых горизонтов представляемой реальности.

Орнитологическую версию подверг решительному пересмотру советский биолог, профессор прикладной зоологии, Н.В. Шарлемань. Много и плодотворно занимавшийся образами живой природы в культуре Киевской Руси ученый высказал следующую точку зрения: «Все птицы “Слова о полку Игореве” названы своими именами, нам понятны. Автор “Слова” – выдающийся птицевед своего времени, “птицегоразд”, не только назвал птиц, но и отметил их характерные повадки, крики, пение. Все птицы у него обладают естественными птичьими голосами, и только див кличет и “велит послушати земли незнаеме”, т.е., следовательно, див кричит человеческим голосом»¹⁵.

Н.В. Шарлемань в то же время крайне критично отнесся к мифологической версии трактовки Дива. Исследователь, с одной стороны, совершенно справедливо отметил: в «Слове о полку Игореве» мифологические имена присутствуют как номинации, но действующими лицами боги и демоны не являются («Автор “Слова” брал материал для описаний, символов и метафор из окружающей действительности местной природы, истории прошлой и настоящей жизни местного населения. Даже-бог, Велес, Хорс и Стрибог взяты тоже из местной мифологии, при этом исключительно с литературной целью. Ни один из этих богов в “Слове” не кличет, не прорицает»)¹⁶. Отметим попутно, что молчание языческих богов в «Слове», которые, по точному наблюдению Т.М. Николаевой, принадлежат прошлому¹⁷, не отменяет активности персонализаций, отвлеченных идей, представленных то в звериной, то в птичьей, то в антропоморфной ипостасях (о чем, кстати, всегда помнили Вс. Миллер, А.Н. Веселовский и другие исследователи¹⁸). С другой стороны, Н.В. Шарлемань сделал главный акцент на так называемом реалистическом прочтении памятника. В ряду сторонников этой версии были еще В.В. Капнист, Д.Н. Дубенский, Н.М. Павлов. Ссылаясь на мнения как отдельных переводчиков (Н.А. Заболоцкий, А.К. Югов), так и академических историков (М.Д. Приселков), Н.В. Шарлемань пришел к выводу: «Можно предположить, что див “раскричал” (по выражению М. Д. Приселкова) о наступлении русских шести предводителям из шести территорий – кочевий половцев. Будучи осведомлены, как это установил названный автор, о предстоящем походе русских, половецкие силы были заранее размещены в близком тылу вблизи возможных путей наступления. Связь наступле-

ния главных половецких сил с сигналами дива установил еще В. В. Капнист. Когда Игоревы войска были разбиты, то необходимость бдительно следить за русским рубежом для половцев на некоторое время исчезла. Поэтому «уже вржеся дивь на землю», то есть дозорные сошли со своих наблюдательных вышек. Такая трактовка дива оправдывается рядом косвенных доказательств, а также логикой вещей. Как русские имели своих сторожей на своих рубежах, так и противная сторона имела своих сторожей, дивов, по выражению автора «Слова»¹⁹.

Буквализм реально-исторической интерпретации противоречит символично-мифологической и метафорической поэтике «Слова». Предельный рационализм трактовки темного места приводит к превращению поэтического произведения в обычный информативный текст. Кроме того, не совсем понятно, как автор, два раза упомянув Дива, сумел одновременно сообщить нам о существовании в степи сложной системы оповещения. Конечно, одним дозорным такая служба передачи важных сведений не ограничилась бы. Просто в силу огромных расстояний. К тому же это сообщение должно было дойти сразу до Волги и до многих других регионов, представлявших отдаленные урочища и города, расположенные вдоль побережья двух морей. Версия о половцах-дозорных обоснована лишь частично. Реалистический подход к тексту требует реалистического и буквального подтверждения гипотезы. Но этого не происходит: текст оказывает сопротивление. Итак, буквалистская догадка обладает одним большим недостатком: гипотеза о половце-дозорном слишком упрощает сложное художественное сообщение.

Тем не менее в той версии, которую защищал Н.В. Шарлемань, безусловно, содержится и зерно истины. Ученый, опираясь на труды предшественников, совершенно точно определил роль Дива как вестника. Другое дело, что перед нами не голая констатация, а поэтический образ, который ничто не мешает понимать метафорически и даже мифологически. В этом смысле совершенно точен и прав литературовед С.Н. Бройтман, который в своей статье, посвященной «Слову о полку Игореве», отмечает, что конкретное и субстанционально-мифологическое в памятнике тесно связаны, они оказываются «нераздельными и неслиянными»²⁰.

Для этнографов и лингвистов лексема «див» со значениями ‘чудесный, странный, удивительный’ и ‘дикий’ относится к базе общеславянских слов²¹. В «Словаре древнерусского языка XI – XIV вв.» отмечено много значений слов «див» и «диво». В том числе встречается в источниках Древней Руси наряду со значениями ‘чудо’, ‘удивление’, ‘наблюдение, созерцание’ и семантика коммуникации, то есть ‘знамение, предзнаменование’²². В раннюю эпоху в источниках слово «див» могло означать недоброе чудо или предзнаменование, в том числе происходящее от дьявола²³. В славянских языках находим слово «див» со значением ‘чудовище, страшилище, урод’, ‘злой дух, чудовище’, ‘лихой’. В украинском фольклоре зафиксированы поверья о «диве» как лихом существе, приносящем несчастья²⁴. Прилагательное «дивий» имело значения ‘дикий’, а также – ‘буйный’, ‘неистовый’ и ‘ужасный’²⁵. Высказана гипотеза о том, что Див как мифо-поэтический персонаж восходит к иранскому фольклору (персид. div, dev)²⁶. Наиболее последовательно и полно мифологическую версию происхождения Дива «Слова о полку Игореве» защищают и обосновывают, на наш взгляд, Д. Ворт и В.В. Мартынов, хотя у этого подхода к истолкованию фрагмента поэмы есть множество сторонников.

Можно даже сказать, что мифологическая гипотеза является на сегодняшний день преобладающей. И, полагаем, это имеет веские причины.

Только сторонники мифологической концепции подтверждают свою точку зрения примерами из источников. Так, только в рамках мифологической конвенции используется пример, восходящий к олонецким народным верованиям, где Див на вершине дерева «кличет». При этом сам персонаж наделен реальными и фантастическими приметами, служит олицетворением беды и дурных пророчеств. Но следует отметить, что этот пример как аутентичный ставят под сомнение О.В. Белова и В.Я. Петрухин. Вместе с тем эти исследователи приводят не только традиционные ссылки на иранскую прародину Дива, но и обращаются к южнославянскому сказочному эпосу, где Див представлен великаном, достающим до неба и разрушающим своим дуновением дома²⁷.

Получила в науке традиция сближения и даже отождествления Дива с упоминаемыми в поучениях против язычников славянскими богами, имеющими иранские корни. Так, по мнению Д. Ворта, Див – «птица печально-угрожающая, связанная с проигранной битвой или вообще с бедой»²⁸. Птицеобразное существо, посвященное небу в его противопоставлении земле, занимает, по мнению исследователя, восьмое место в пантеоне восточнославянских богов. Божество это связано с войной: именно появление Дива в русском воинском повествовании является одним из подтверждающих гипотезу обстоятельств. Основываясь на установленном порядке перечисления теонимов в древнерусских списках языческих богов, Ворт сближает Дива с Смарглом: «А что касается нашего Смаргла, то он всегда отмечается в непосредственном соседстве с Мокошью, т.е. Смаргл является или предпоследним, или (реже) вторым из настоящих божеств. <...> А вот в подобном списке, в подобном противоязыческом трактате “Слово о том, как погани суще...”, читаем: тѣм же богом требу кладут и творять и словенский язык: в и л а м и м о к о ш и, и Д и - в ъ, П е р у н у, Х ъ р с у... Прочитав эту фразу в свете изложенных фактов, только закоренелый скептик откажется от возможности отождествления Див = Simurg»²⁹.

Автор статьи «Сакральный мир Слова о полку Игореве» В.В. Мартынов соглашается с позицией Д. Ворта. Исследователь отмечает, что Див занял место в перечне второстепенных восточнославянских богов наряду с Мокошью и вилами. При этом ученый не склонен считать теоним Див исключительным заимствованием (локальным тюркизмом), так как во многих славянских языках существуют сложные слова с определяющей основой *div-* и глаголы и прилагательные того же происхождения с общим значением ‘одержимый, быть одержимым’. Кроме того, у славян сохранились следы старого, предшествующего иранскому влиянию значения (праслав. *divъ* ‘бог’)³⁰.

Все версии, которые были нами рассмотрены, могут быть так или иначе оспорены, хотя наиболее предпочтительной и логичной и, надо сказать, обоснованной является мифологическая. Однако мы не преследуем цели поставить точку в многовековых спорах. Это было бы до некоторой степени самонадеянно и даже антинаучно. Да и в конце концов каждый, выдвигающий очередную гипотезу, делает это с уверенностью в своей правоте, что не обеспечивает, как правило, единства мнений в принятии очередной интерпретации как истинной (так, Ворт заметил, комментируя фрагмент с загадочным Дивом: «в таких вопросах окончательных реше-

ний не бывает»)³¹. Опыт показывает, что в слововедении без принципиальных открытий добиться подобного согласия невозможно.

Тем не менее не следует отказываться от поиска верифицирующих факторов. Это может быть важно не только для истолкования темных мест, но и для включения их в контекст произведения. Скажем так: темные места не могут быть до конца прояснены, но они могут быть лучше интегрированы в структуру «Слова о полку Игореве» как сложного художественного целого. Мы имеем возможность понять смысл тех действий, которые совершает загадочный Див. Для этого нужно обратиться к фону, к тем мотивам, образам, лексическим и синтаксическим элементам, конструкциям, с которыми так или иначе взаимодействует интерпретируемый фрагмент³².

Говоря о поведении Дива, надо найти место для него в поэтической системе «Слова», подобрать допустимые аналогии. При этом следует обратиться как к контексту ближайшему, очевидному (*микрконтекст*), так и контексту неочевидному, ко всей системе пространственных представлений, связанных в памятнике с мотивом движения (*макрконтекст*). Начнем с макрконтекста.

Свобода действий в произведении обусловлена свободой перемещения или свободой обзора, широкой географической панорамой. Очень часто тот, кто не ограничен в своих действиях, связан с воздушной стихией или с небом, иногда, правда, возможен стремительный бег по земле, реже – перемещение по водной поверхности.

126

Для нас, конечно, важны примеры, когда участник событий или персонификация наделены 1) пространственной свободой, 2) оповещают большие территории, 3) находятся на возвышении, а голос их далеко слышен.

Уже в образе Бояна, который собирается пропеть песнь, заметна его связь с небом. Ему дана большая свобода перемещения по дереву. Сам певец летает «орлом под облакы» (22). Но, разумеется, Боян никого не оповещает, хотя его отнесенность к разным пространствам является типичной приметой поэтики «Слова». Боян, как и Див, связан с воздушной стихией, землей и деревом – элементом среднего мира: «О Бояне, соловию старого времени! А бы ты сия полкы ущекоталь, скачя, славию, по мыслену дереву, летая умомъ подь облакы, свивая славы оба полы сего времени, рыщя въ тропу Трояню чресь поля на горы» (23).

Более показателен в этом отношении сон Святослава, который киевский князь видит «на горах». В дальнейшем он произносит «золотое слово», и его могут услышать князья всей Русской земли. При этом образы птиц, свободного парения, воздуха буквально насыщают толкование сна Святослава боярами и «золотое слово»: «Се бо два сокола слетеста съ огня стола ... злата» (29); «Иньгварь и Всеволодь, и все три Мстиславичи, не худа гнезда шестокрыльци!». Зачастую в тексте появляются образы верхнего, среднего и дольного мира: «Высоко плаваеши на дело въ буети, яко сокол на ветрехъ ширяся... <...> Нъ уже, княже Игорю, утърпе сълнцю светъ, а древо не бологомъ листвие сърони...» (31).

Ярославна в Путивле на городской стене обращается к силам природы: подразумевается, что ее голос слышат Ветер, Солнце и Днепр. Так называемый плач Ярославны является заклинанием, которое должно повлиять на ход событий. Ярославна связана с воздушной стихией, она, подобно «зегзице», готова полететь над Дунаем: «Полечу, – рече, – зегзи-

цею по Дунаеву...» (33). При этом заявляет о себе и семантика дальнего: горящая княгиня-«зегзица» готова обтереть влажным рукавом раны Игоря, приблизившись к земле, на которой царят жар и сухость («Чему, господине, простре горячую свою лучю на лады вои, въ поле безводне жяздею имь луци съпряже, тугою имь тулы затьче?» – 33).

(С Дунаем связано и пение дев, прославляющих Игоря. Голоса их свободно достигают Киева: «Девици поють на Дунаи, вьются голоси чрезь море до Киева» (35). Здесь появляется и характерный мотив границы, промежутка между смертью и жизнью, с которым соотнесен в славянском фольклоре именно Дунай как река вообще, *река как таковая*³³).

Отметим, что приведенные нами примеры относятся к важнейшим частям повествования и, безусловно, занимают место сильных позиций текста.

Итак, макроконтексту и общим для «Слова» мотивам высшего мира, свободы и широкого панорамного обзора, столь важным для поэтики произведения, сцена с криком-оповещением Дива вполне соответствует. В первом фрагменте, где упоминается Див, он находится на возвышении, и его голосу-предупреждению предоставлена необыкновенная свобода. Этот голос распространяется по всей степи. Дива слышит вся «земля незнаемая». Важно и то, что Див, семантика имени которого связана со значениями 'дикий, необузданный'³⁴, соотнесен с миром половцев. Див перемещается между разными иерархическими зонами мироздания (по замечанию Д. Ворта, он как житель неба противопоставлен земле). Но то же происходит и с другими образами, находящимися между небесами и земной твердью; нередко в «Слове» заявляет о себе символика среднего мира.

В произведении мы обнаруживаем множество примеров, описывающих действия по поглощению, пленению, сокрытию. При этом они, как правило, подчинены определенной пространственной логике: агрессивное действие направлено сверху вниз, а многие негативные события, обычно связанные с гибелью и бедствием (христиан или «поганых»), имеют тенденцию происходить на земле. Таких случаев много. Приведем лишь некоторые. Уже начальные строки повествования предлагают картину сокрытия тьмой: «Тьгда Игорь възре на светлое сълнце и виде оть него тьмою вся своя воя прикрыты». Затмение небесное получает параллель в виде помрачения ума самого Игоря: «Спала князю умь похоти и жялость ему знамение заступи искусити Дону великаго» (23). Вторая битва с половцами описана в образах угрозы-поглощения: «Другаго дни вельми рано кровавая зори светъ поведаетъ; черныя туча съ моря идуть, хотять прикрыти дъ сълнца». Пыль покрывает место битвы, а половцы идут со всех сторон: «Земля тутнетъ, реки мутно текуть; пороси поля прикрывають; стязи глаголють. Половци идуть оть Дона и оть моря, и оть всехъ странъ русьскыя пълкы оступишя» (25). Ответ бояр Святославу содержит развитие негативного образа траурного покрова: «На рече на Каяле тьма светъ покрыла, по Русьскои земли прострошяся половци акы пардуже гнездо» (29). В «золотом слове» Святослава об Изяславе сыне Василькове сказано: «Дружину твою, княже, птичь крылы приоде, а звери кровь полизашя» (31). Характерно, что дружину закрывают крылья хищников. Но ведь такое же агрессивное движение совершает и Див. Только он нападает на землю с дерева.

К этим примерам-иллюстрациям можно добавить то, что Див со-

отнесен определенным образом с персонификациями «Слова». Об этом пишет Т.М. Николаева: «Можно выстроить функциональную текстовую цепочку появления этих злых сил: Див вызывает врага, предупреждает – встает Дева-Обида с лебедиными крыльями и вызывает усобицу – гибнет войско Игоря, и с огнем в погребальном роге появляются Карна и Жля – бояре сообщают Святославу, что тьма покрыла свет и что Див уже пал на землю. Все эти существа возникают в первой части “Слова”, до молбы Ярославны. После обращения Ярославны эти существа исчезают»³⁵.

Наконец, Див неотделим от грозных предзнаменований природы, которая противостоит Игорю. Именно этот фрагмент детерминирует его зловещую семантику в микроконтексте: «Сълнце ему тьмою путь заступаше, ночь стонуши ему грозою птичь убуди, свисть зверни въста, Дивъ кличьть върху древа...» (24). Не будем забывать и о том, что второе упоминание Дива не включено в широкую географическую панораму, оно отличается подчеркнутым символично-аллегорическим характером и довольно жестко привязывает этот загадочный образ к описанию бедствий. При этом бедствия предстают как вредоносные деяния, каждому из которых соответствует определенный субъект. Вернемся к отрывку, который мы раньше цитировали: «Уже снесся хула на хвалу, уже тресну нужда на волю, уже вьржеса Дивъ на землю» (29). Лексема «хула» в памятниках древнерусской литературы имеет значение ‘позор, бесчестье’ и ‘порицание, осуждение, поношение’. «Хвала» – ‘слава почет, восхваление»³⁶. «Нужда» может быть понята в данном контексте как ‘насилие, необходимость, бедствие»³⁷. «Воля» – как ‘жизнь по своему обычаю, укладу, без насилия»³⁸, а также – ‘свобода в проявлении чего-либо, свободное состояние, независимость»³⁹.

Обращаясь к микроконтексту фрагментов, посвященных Диву, нельзя обойти стороной важнейшее обстоятельство: Див представлен сначала на дереве, а потом он совершает стремительное перемещение, оказываясь на земле. Сначала его положение на вершине обеспечивает достаточную пространственную свободу, позволяет оповещать очень далекие территории о приближении Игоря и его войска. А затем Див, по-прежнему ничем не ограниченный, совершает действие, подобное нападению таких персонификаций, как Хула и Нужда. Их отрицательная семантика несомненна. Они встроены в триаду оппозиций: так же как Хула нападает на Хвалу, а Нужда устремляется на Волю, Див падает на землю. Совершенно очевидно, что действия Дива должны быть подчинены общей логике противопоставлений. Наличие оппозиций отвлеченных понятий отметил как важный верифицирующий признак еще А.Н. Веселовский⁴⁰. На это же обстоятельство обратил внимание Д. Ворт: «Семантические противопоставления “Слова” дают нам ценную информацию о значении Дива»⁴¹. Этот пассаж развернуто комментирует Т.М. Николаева: «И – что очень важно – в рассказе бояре князю Святославу падение Дива вниз предстает как некоторое окончательное бедствие...»⁴².

Итак, фрагменты, где мы обнаруживаем загадочного Дива, определенным образом настроенного и реагирующего на происходящее, приводят нас к такому прочтению. Первое появление Дива неотделимо от грозных примет природы, которая предвещает недоброе Игорю и его войску. Див в этом смысле выполняет ту же функцию. Только его голос распространяется на куда большее расстояние, чем голоса зверей и птиц. Див пробуждает враждебных половцев, которые начинают движение в

степи. В момент падения стягов Игоря Див бросается вниз, «на землю». Его поведение можно охарактеризовать как агрессию, которую проявляют по отношению к «воле» и «хвале» такие персонификации, как «нужда» и «туга». Поведение Дива следует трактовать в данном случае как выражение хищной решимости. В этом смысле Див остается союзником враждебного, дикого, звериного мира, противостоящего миру порядка и цивилизации.

¹ Следует сделать очень важную оговорку. Значения буквальных и метафорических зверей и птиц «Слова» не совпадают в большинстве случаев с трактовками славянского bestiaria, то есть со всей совокупностью интерпретаций, представленных на страницах символично-толковательных физиологов и других сборников «естественнонаучного» и лексикографического характера. Для этого достаточно сравнить соответствующие контексты в «Слове» и установленные значения отдельных символов. Например, «волки», «лисы», «орлы» и пр. Если динамичные животные «Слова» привязаны к определенным реальным ситуациям и в целом выказывают свою естественную природу, то звери славянских bestiaries являются, скорее, отдельными статуарными символами и даже эмблемами, тесно связанными с христианским мировоззрением. См.: Белова О.В. Славянский bestiary. Словарь названий и символики. М., 2000. С. 73 – 74, 164, 194 – 196. О том, что в «Слове» меньше всего христианской церковно-учительной символики, писал Д.С. Лихачев (*Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве»*) и особенности русской средневековой литературы // *Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве»* и культура его времени. М., 1978. С. 36). Следует учитывать и чисто эстетическое измерение. Так, по мысли А.С. Демина, животные физиологов не образовывали единого целого, не взаимодействовали. Они представлены изолированно. Ученый замечает: «Совокупность всех рассказов “Физиолога” не объединяла животных в цельный мир. Разрозненными оставались и детали, природы, сопровождавшие животных» (*Демин А.С. Художественные миры древнерусской литературы*. М., 1993. С. 53).

² *Слово по полку Игореве*. М., 1985. С. 25. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием номера страницы в круглых скобках. При цитировании «ѣ» заменяется на «е», «і» – на «и».

³ О специфике оборотничества Всеслава в «Слове» см.: *Шелемова А. О. Современные интерпретации образа Всеслава Полоцкого в «Слове о полку Игореве»: полемический аспект* // *Русская и белорусская литературы на рубеже XX—XXI вв.: сборник научных статей*. В 2 ч. Ч. 2 / БГУ, Фонд фундамент. исслед.; Отв. ред. С. Я. Гончарова-Грабовская. Мн.: РИВШ, 2007. С. 91–96.

⁴ О различных толкованиях фрагмента можно узнать из статьи Н.С. Демковой, которая отстаивает версию о том, что «галки» – это половцы, которые заранее собрались у Дона. Об этом знает Игорь, поэтому он полон решимости умереть, а не сдаваться в плен. Автор статьи при этом критикует интерпретации О. Сулейменова и Л.В. Соколовой (*Демкова Н.С. Проблемы изучения «Слова о полку Игореве»* // *Демкова Н.С. Средневековая русская литература: Поэтика, интерпретации, источники*. СПб., 1996. С. 59 – 61).

⁵ «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла. М.: Л., 1966. С. 44, 209, 299, 302, 326 – 329, 342, 437.

⁶ Слова «гроза» и «ночь», призванные охарактеризовать обстановку в степи

во время движения войска Игоря к месту первой битвы, следует понимать не буквально, но метафорически. Особенно с учетом их значений в славянских языках. Ночь выступает в тексте в качестве 'тьмы', а гроза как 'ужас'. То есть, согласно художественной концепции «Слова», поход Игоря продолжается как бы в условиях солнечного затмения. Следовательно, реакции животных в этот момент могут не совпадать с их естественным поведением в условиях степного преддвья. Напомним, биолог Г. В. Сумаруков настаивал на том, что поведенческие особенности животных не соответствуют их обычным повадкам в это время года. Это наблюдение привело исследователя к гипотезе: в «Слове» номинации животных являются на самом деле обозначениями тотемов половецких племен. См. *Сумаруков Г.В.* Кто есть кто в «Слове о полку Игореве». М., 1983. Г.В. Сумаруков отмечал даже, что животные в «Слове» представлены «возвышенно-эмоциональными и рассудительно-проницательными существами» (Там же. С. 6). Впрочем, то, что удивляло биолога, выглядело совершенно естественно с точки зрения этнографа, видевшего в «Слове» пережитки древнего анимизма, когда не только животные, но и предметы, символы подвергаются антропоморфизации, приобретают свойства психических субъектов с довольно сложной организацией (Гаген-Торн Н.И. Анимизм в художественной системе «Слова о полку Игореве» // Советская этнография. 1974. № 6. С. 110–118). Точка зрения Г.В. Сумарукова расходится и со взглядами Э.Я. Гребневой, с которой мы солидаризируемся (*Гребнева Э.Я.* К прочтению темных мест «Слова о полку Игореве» (Гроза и ночь в «Слове...») // Исследования «Слова о полку Игореве». Л., 1986. С. 116–121). Следует говорить не о поведении животных в определенное время года, но о реакции живых существ в условиях экстремальных и даже катастрофических. Такой была художественная сверхзадача автора «Слова». Тем не менее мы не можем проигнорировать серьезные и системные возражения Н.М. Дылевского, который критикует версию Э.Я. Гребневой (*Дылевский Н.М.* «Ночь стонуши ему грозою птичь убуди» в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ. СПб., 1999. Т. 51. С. 292–302). Однако, вопреки утверждениям о тотальности лексемы «ночь» в ее буквальном значении, мы должны отметить примеры метафорического переноса, зафиксированные отдельными словарями: Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1986. Вып. 11. С. 436.; Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.) / Главн. ред. Аванесов Р.И. М., 2002. Т. 5. С. 435–436. В любом случае система поэтики «Слова» строится на неясностях и недомолвках, о чем писала Т.М. Николаева. См.: *Николаева Т.М.* «Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста; «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М., 1997. С. 70. Добавим от себя, что система поэтики «Слова» строится на метафоричности, ассоциативности и переключках. Например, в «Слове», что можно считать доказанным, отдельные лексемы служат в том или ином контексте воплощению одного мысленного представления и одной идеи. Так концепт «тьма» выражается в образах затмения, мглы и просто ночи. Об этом см.: *Бройтман С.Н.* К вопросу о субъектно-образной структуре «Слова о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1990. Т. 44. С. 363–369.

⁷ Остается неясным, где именно кричит Див: на дереве или на верху дерева. На этот счет также могут быть высказаны разные гипотезы. Об этом см.: *Гребнева Э.Н.* Где кричит Див? // Русская речь. 1985. № 1. С. 100–102. Ср.: Николаева Т.М. Указ. соч. С. 57.

⁸ *Адрианова-Перетц В.П.* Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л., 1947. С. 30–35. Ср.: *Филипповский Г.Ю.* Средневековая идентичность «Слова о полку Игореве». Ярославль, 2014. С. 18–19. Об этом также см.: *Демкова Н.С.* Указ. соч. С. 63.

⁹ Буслаев Ф.И. Русский богатырский эпос // Рус. Вест. 1862. № 3. С. 28; Мещерский Н.А. Из наблюдений над текстом «Слова о полку Игореве» // Вест. ЛГУ. Л., 1976. № 14. Вып. 3. С. 82-83.

¹⁰ Соколова Л. В. Див // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. СПб., 1995. Т. 2. Г—И. С. 110—114. Ср.: Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» / Сост. Виноградова В.Л. Л., 1967. Вып. 2 С. 29-31.

¹¹ Гаспаров Б.М. Поэтика «Слова о полку Игореве». Wien, 1984. С. 117.

¹² Шервинский С.В. «Дивъ» в «Слове о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Памятники литературы и искусства XI – XVIII вв. М., 1978. С. 140.

¹³ В лингвистической семантике возникновению метафоры на основе базовых пространственных представлений посвящена теория Жилия Фоконье. Об этом см.: Глебкин В.В. Смена парадигм в лингвистической семантике: от изоляционизма к социокультурным моделям. М.; СПб., 2014. С. 103 и др.

¹⁴ А.С. Демин отмечает: «Перечень животных имеет зловещий смысл (“бѣды”, “гроза”, “на кости”) и содержит пространственный оттенок как бы одновременного окружения войска, идущего по полю, стаями различных птиц и зверей, которые кроются поблизости, “по дубию” и “по яругамъ”, появляются перед червленными щитами и готовы броситься “на кости”» (Демин А.С. Изображение животных в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ. СПб., 1993. Т. 48. С. 62).

¹⁵ Шарлемань Н.В. Див (1968 – 1969 гг.) // Шарлемань Н.В. Природа и люди Киевской Руси. Воспоминания. Автобиография. Переписка. Киев, 2014. С. 449. Ср.: Там же. С. 188 – 190. В примечании 874 этого издания даны обширные ссылки на гипотезы исследователей и публикации, относящиеся к Диву «Слова о полку Игореве». Мысль о том, что див-оборотень кричит голосом, похожим на человеческий, высказана также Б.М. Гаспаровым (Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 193 – 194).

¹⁶ Шарлемань Н.В. Указ. соч. С. 450.

¹⁷ Николаева Т.М. Указ. соч. С. 54 – 55. По мысли исследовательницы, индивидуальное и личное соотносится в «Слове» с предками-родоначальниками, которых и представляют славянские боги. Половцы таких богов не имеют, то есть не имеют подлинной истории, которую для них замещают фигуры недавнего прошлого (Кобяк, Шарукан). И в связи с этим: «Необходимо сказать четко, что в развитии действия в “Слове” языческие боги участия не принимают. Их функциональная нагрузка минимальна» (Там же).

¹⁸ Особое место в поэтическом мире «Слова о полку Игореве» занимают анимизированные вещи и персонификации, наделенные признаками сверхъестественных мифологических существ. На эту сторону поэтики «Слова» также обратила внимание Т.М. Николаева (Николаева Т.М. Указ. соч. С.56 – 59).

¹⁹ Шарлемань Н.В. Указ. соч. С. 451.

²⁰ Бройтман С.Н. Указ. соч. С. 369.

²¹ Белова О.В. Див // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 1999. Т. 2. С. 91 – 92. О толковании слова «див» и связанных с ним глаголов на примере древнерусских памятников см.: Адрианова-Перетц В.П. Фразеология и лексика «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла. С. 44, 85. Ср.: Белова О.В., Петрухин В.Я. «Уже врѣжеса Дивъ на землю...» (Из материалов к словарю «Славянские древности») // Славянский альманах. М., 1999. С.160 – 164.

²² Словарь древнерусского языка (XI – XIV вв.) / Главн. ред. Аванесов Р.И. М., 1989. Т. 2. С. 464 – 465. Ср.: Словарь русского языка XI – XVII вв. М., 1977. Вып. 4. С. 244. Заслуживает внимания оборот речи «Въ дивь преврати-ти», зафиксированный в словаре И.И. Срезневского с пометой: *Жит. Влас. 2. Мин. Чет. феер. 213. См.: Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. М., 1989. Т. 1. Ч. 1. Стлб. 664. Репринт. Об этом см. также: Стави-ский В. И. Мирозрение автора «Слова о полку Игореве» и культура его времени // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1990. Т. XLIII. С. 131—138. В целом интерпретация В.И. Ставиского основана на поиске христианских мотивов в «Слове». Так, в статье предложена довольно смелая трактовка образа Дива как антихриста.*

²³ Словарь древнерусского языка (XI – XIV вв.). Т. 2. С. 465.

²⁴ *Белова О.В., Петрухин В.Я.* Указ. соч. С. 162 – 163. Ср.: Этимологический словарь славянских языков. М., 1978. Вып. 5. С. 35 – 36.

²⁵ Словарь древнерусского языка (XI – XIV вв.). Т. 2. С. 462 – 463.

²⁶ *Белова О.В.* Указ. соч. С. 91. О.Н. Трубочев отмечал: «Единственное, что остается, – это признать в древ.-русск. *дивь* с отмеченным значением заимствование через тюркское посредство западноиранского, персидского слова *dêv* ‘демон’» (*Трубочев О.Н. Славянская этимология и праславянская культура // X Международный съезд славистов: Славянское языкознание. М., 1988. С. 321.*)

²⁷ *Белова О.В., Петрухин В.Я.* Указ. соч. С. 162. Сам Е.В. Барсов видел в «диве» вполне «богатырские», то есть эпические, признаки. И в этом смысле противопоставлял отечественного Дива, грузного и могучего, женственным южнославянским *самодивам*. Барсов соглашался с А.Н. Веселовским в том, что чудовище «Слова» было олицетворением «злой судьбины» и в этом своем качестве вполне совпадало с бытуемыми на Руси преданиями. В качестве примера Барсов приводит ссылку на русский фольклор, но без указания, когда и кем получены сведения: «На русской почве Див получил значение существа враждебного и представляется в образе “мифической птицы”. Так например описывают его в Олонецкой губернии: Див – птица-укальница, серая как баран, шерсть на ней как войлок, глаза как у кошки, ноги мохнатые, как у зверя; птица она вещая – села на шелом – ожидай беду. Сидит она на сухом дереве и кличет, свищет она по змеиному; кричит она по звериному; с носа искры падают; из ушей дым валит» (*Барсов Е.В. Слово о полку Игореве как художественный памятник Киевской дружинной Руси. М., 1887. Т. I. С. 370 – 371.*)

²⁸ *Ворт Д.* Див = *Simurg* // Восточнославянское и общее языкознание. М., 1978. С. 129.

²⁹ Там же. С. 132.

³⁰ *Мартынов В.В.* Сакральный мир «Слова о полку Игореве» // Славянский и балканский фольклор / Реконструкции древней славянской духовной культуры: источники и методики. М., 1989. С. 64 – 65. Ср.: Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). М., 1965. С. 173.

³¹ *Ворт Д.* Указ. соч. С. 129. Примеч. 12. О неизбежной гипотетичности всех интерпретаций «Слова» написал недавно А.М. Ранчин. См.: *Ранчин А.М.* «Слово о полку Игореве»: поиски контекста // Текст и традиция: альманах, 4. СПб., 2016. С. 39.

³² Принцип проверки истолкования темного места контекстом давно используется в слововедении. В наши дни его успешно применяет Л.В. Соколова. О важности контекста при установлении того, кем или чем является «троян» в «Слове о полку Игореве» см.: *Соколова Л.В.* Троян в «Слове о полку Игореве» (Обзор существующих точек зрения) // ТОДРЛ. Л., 1990. Т. 44. С. 348.

- ³³ Здесь актуализируется семантика границы, которая также заметна в отрывке, посвященном Диву как медиатору. О роли Дуная в славянском фольклоре см.: *Мачинский Д.А.* «Дунай» русского фольклора на фоне восточнославянской истории и мифологии // *Русский Север. Проблемы этнографии и фольклора.* Л., 1981. С. 110 – 171.
- ³⁴ *Словарь русского языка XI – XVII вв.* М., 1977. Вып. 4. С. 243 – 244; *Словарь древнерусского языка (XI – XIV вв.)*. Т.2. С. 462 – 463. Ср.: *Белова О.В., Петрухин В.Я.* Указ. соч. С. 163.
- ³⁵ *Николаева Т.М.* Указ. соч. С. 58.
- ³⁶ *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»* / Составитель *Виноградова В.Л. Л.*, 1984. Вып. 6. С. 118 – 120.
- ³⁷ *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»* / Сост. *Виноградова В.Л. Л.*, 1969. Вып. 3. С. 176 – 178.
- ³⁸ *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»* / Сост. *Виноградова В.Л. Л.*, 1965. Вып. 1. С. 130—131.
- ³⁹ *Словарь древнерусского языка (XI – XIV вв.)* / Главн. ред. *Аванесов Р.И.* М., 1988. Т. 1. С. 472 – 474.
- ⁴⁰ *Веселовский А. Н.* Новый взгляд на Слово о полку Игореве // *ЖМНП.* 1877. Июль. Ч. СХСII. С. 277.
- ⁴¹ *Ворт Д.* Указ. соч. С. 129. Примеч. 12.
- ⁴² *Николаева Т.М.* Указ. соч. С. 58.

Бестиарные символы и метафоры в «Вертограде многоцветном» Симеона Полоцкого

134

Символическое истолкование образов животных древнерусской литературе хорошо известно. К XI–XII вв. исследователи относят появление славянского перевода «Физиолога», основой содержания которого являются рассказы о тех или иных особенностях природы животных, использующиеся в качестве аллегорий для разъяснения определенных мест Священного Писания или христианских догматов. Животных, которые там представлены, можно условно поделить на реально существующих и мифологических (саламандра, феникс, единорог, сирена, кентавр и др.), однако даже если речь идет о реальных зверях, зачастую упоминаются их мифические свойства или повадки¹.

По мнению исследователей, во многом именно «Физиолог» заложил основы животной образности в древнерусской литературе. Именно отсюда авторы черпали сведения о зверях, которые не водились на Руси, чтобы потом сделать их образы составляющими ярких сравнений или метафор. Одним из ярких «возвращений» к символике и метафорике «Физиолога» на новом уровне можно считать стихотворения главного сборника Симеона Полоцкого – «Вертоград многоцветный»². Те или иные свойства животной природы, иногда реальные, иногда вымышленные, могут становиться просто предметом описания, в большинстве же случаев позволяют провести параллель между миром животных и миром людей, сопоставить их с человеческими качествами или ситуациями, в которые человек попадает, и сделать дидактический вывод из рассказываемого. В некотором смысле можно сказать, что примеры из жизни животных становятся у Симеона своеобразными *exempla*, часто эффектно высвечивающими острые конфликты борьбы за человеческую душу или повседневные грехи и пороки человеческого бытия. В эпоху барокко и непосредственно в творчестве Симеона Полоцкого этот прием актуализируется в том числе в связи с поэтикой остроумия. Как справедливо замечает Л.И. Сазонова, «“Игра ума” порождает причудливую символическую образность. Не зная препятствия, автор легко соединяет несопоставимые понятия, такие, например, как: яд и молитва, семь толстых коров и семь Даров Святого Духа, семь худых коров и семь смертных грехов, женщина и искры из горящего угля, смертельный яд аспиды и моль, рождающаяся в ризах. Неожиданно сопоставляются иерей с желудком и зеркалом, “падший зверь” и смирившийся грешник, “скрипящее колесо” и “ропотный человек”; язык – это необузданный конь, волны шумящего моря, лютой зверь, злой огонь, меч, стрела, неизлечимая рана; похоть – пес; ехидна – зависть и т. п.»³. Весьма характерно, что в этой цитате, имеющей своей целью охарактеризовать

самые разные внезапные параллели, приходящие в голову автору – барочному остроумцу, существенное большинство примеров так или иначе связано именно с бестиарной символикой. Существенная часть стихотворений, героями которых являются животные, восходят к античным и средневековым басенным сюжетам, но баснями источники бестиарных образов у Симеона отнюдь не ограничиваются⁴. Л.И. Сазонова отмечает также влияние на творчество Симеона Полоцкого традиции барочной эмблематики, в частности, «(Книги птицам и зверем)», которую поэт перевел⁵.

Стихотворений, в которых так или иначе изображаются животные, в сборнике больше сотни. Во многих из них свойства зверей, птиц, рыб только упоминаются, так что не приходится говорить о развернутом изображении. В целом ряде стихотворений животное (зверь, птица, существенно реже – рыба) оказывается главным героем. В этом случае заглавие обычно представляет нам именно его, иногда – с уточняющим или характеризующим какую-то важную его особенность эпитетом. Так, алкион – это маленькая птичка, которая откладывает яйца и высидывает птенцов на морском берегу, и в это время на море не бывает штормов: стихия смиряется перед маленьким существом и охраняет жизнь его потомства. При этом первое стихотворение, посвященное алкиону, этим и ограничивается (в четырех строках), тогда как второе конкретизирует смирение стихии как мудрый промысел Творца всего сущего («Бог то устроит / премалых ради птенцев, да не погибают»⁶ в отличие от первого варианта, где «В то время воды морски безбурны бывают, малы птицы потребе так угождают» [I, 50]) и уточняет продолжительность периода штиля (14 дней). Кроме того, заканчивается второе стихотворение констатацией того, что эти сроки известны опытным корабельщикам, которые в эти дни выходят в море без риска попасть в шторм. Таким образом, милость Бога к малой птахе используется людьми для собственного блага, и очень вероятно, что – в традициях барочного остроумия – это тоже часть Промысла.

Есть стихотворения, в которых из самых странных свойств животной природы не делается практически никаких выводов. Таково стихотворение «Ехидна» [II, 13], рассказывающее, что самка ехидны при совокуплении отгрызает голову самцу, но и сама впоследствии неизбежно умирает, поскольку при рождении чада прогрызают ее чрево. Заключительное двустишие: «Тако в зачатии чад отец мертвится, / в рождении тех же зла мати губится» – обобщает рассказанное, но не становится основой для каких-то более общих рассуждений о свойствах природы вообще или же человеческой природы – и это отсутствие параллелей оказывается тоже чуть ли не по-барочному неожиданным для читателя.

Взаимоотношения человека и животных чаще всего определяются Симеоном Полоцким сквозь призму акта грехопадения: «Прежде греха Адама звери почитаху, / повелительству его себе покаряху. / Егда же согрешил есть, не хотеша знати, / но и устремилася сопротивно стати» [II, 90]. Таким образом, следствием первородного греха стала утрата гармонических отношений, причем происходит это по инициативе зверей, выразивших таким образом отношение к падшему Адаму и по собственной воле ставшими ему «сопротивными».

Животные, их повадки и поведение могут служить уроком людям (впрочем, учить человека праведным чувствам, например, благодарности, может у Симеона Полоцкого даже нива, возвращающая одно посеянное зерно сторицей [I, 78]). Таково хрестоматийно известное стихотворе-

ние «Жабы послушливые» [II, 23], в котором квакающие в болоте лягушки, замолкшие по молитве монаха, обратившегося к ним именем Христовым, дают урок всем болтающим в храме во время службы – и, прежде всего, женщинам. «Природа... указывает человеку пути нравственного совершенствования. Все в ней полно тайного, скрытого смысла, который писатель раскрывает читателю путем уподобления, отсюда частое употребление формулы “точно” “подобно” “так”. С усилением морализаторского элемента “подобия” приближаются к притче-басне»⁷.

В редких случаях можно вести речь о материализации нематериального, в том числе и в бестиарных образах. Так, в стихотворении «Гнев Божий» [I, 213] рассказывается о стае саранчи, уничтожившей обильный урожай в наказание за грехи, на крыльях которой люди прочитали надпись «Гнев Божий», т. е. эмоция Творца материализуется в насекомых, причем настолько конкретно, чтобы люди не могли никак иначе истолковать случившееся. Такого рода примеры редки в сборнике, видимо, в силу своей слишком однозначной прямолинейности, не слишком соответствующей барочной поэтике «угадывания» и «домысливания».

Гораздо чаще образы животных используются Симеоном Полоцким как часть краткого или развернутого сравнения. В большинстве случаев в основе лежит какое-то свойство животной природы, которое обыгрывается как символическое и таким образом становится основой для сближения природного и психологического или духовного. Как рыба умирает без воды, так душа – вне Божией благодати [I, 82] или инок – вне монастыря [II, 151], или душа – без молитвы [II, 343]; как птица быстро улетает, не оставляя на воздухе следов, так проходит мирское блаженство и даже память о нем истребляется [I, 90]; как ягненок скачет даже тогда, когда мясник точит нож, так и блудник забывает о смерти в радостях жизни [I, 14]; как лев прячет когти при ходьбе, так воину подобает извлекать меч только против врагов [I, 172]; как козел обгрызает деревья, так клеветник уничтожает чужую славу⁸ [II, 179]; как кур на разные голоса зовет птенцов, так и Христос каждого человека зовет к себе особым образом – благотворением, явлением, словом и т. д. [II, 204]. В море рыбы едят друг друга, в житейском же море то же самое делают люди [II, 371]. Как лев терзает стоящих зверей и не причиняет зла простершимся на земле (напомним, что еще от «Физиолога» идет традиция строить сравнение на легендарных свойствах животных), так господь «гордым Ся противит, / смиренным же благодать дает»⁹ [I, 222]. Сове, различающей предметы в ночной темноте, но не способной видеть при свете дня, уподоблены мудрецы, проникающие в тайны мира сего, но не способные постичь дела божественного света [II, 373]. Как олень отращивает рога семь лет, так что каждый год в них прирастает одна ветвь, так человек в течение семидесяти лет, отпущенных ему на земную жизнь, должен прирастать добродетелями [I, 270]. Как ласточки, проводящие с людьми теплые весенние и летние дни, с похолоданием улетают в теплые края, так и ложные друзья оставляют человека в несчастье [I, 279–280]. Как лев не захочет есть траву, а телец – питаться мясом, так людям плотским ни о чем не говорят слова о небесном, а людям духовным – понятия плотские [II, 25]. Подобно рыбаку, который нанизывает на удочку приманку, чтобы подманить рыб, демон подбрасывает людям «сладость временную» и тем уловляет души [II, 255–256]. Как муравей собирает пшеницу летом, а питается ею зимой, так и человек молится Богу во здравии, а заболев, когда разум помрачается и

человек не отдает себе отчета в своих действиях, а значит – неспособен по-настоящему к молитве, получает помощь по прошлым молитвам¹⁰ [II, 91]. Как люди берут рыб из моря в пруды в своих садах, так Христос «из моря мира» «уловляет» людей и препровождает их в монастырь [II, 368]. Легенда о слоне, который спит, прислонившись к дереву, а когда дерево срубают, падает и не может подняться, вызывает ассоциации с ситуацией, когда люди полагают свои надежды и упования в ком-то, а когда смерть забирает его, падают и «не могут на нозе востати / ко благодати» [II, 313]¹¹. Говоря о мере и умеренности, Симеон Полоцкий отмечает, что если бы муха только «носом си мед ссала, / а не вся на сладости онаго падала», то могла бы остаться в живых и не утонуть в меду, а человек, если бы искал только столько богатства, сколько ему потребно, и не желал бы лишнего, не впадал бы в грех и погибель [II, 394]¹². Много бестиарных образов возникает в связи с группой стихотворений, рассуждающих о том, каким должен быть начальник. Одной из главных задач начальника оказывается, например, «осла с конем не спрязати, / ни овцы с волом» [II, 409]. Разумеется, не проходит Симеон Полоцкий и мимо темы женской злобы, традиционно развивавшейся в Древней Руси и в бестиарных образах: «Змий ядовитый тело усекает, / а жена злая душу убивает» [II, 29]. В ряде случаев трактовка того или иного свойства животного при сравнении сужается до одного из возможных аспектов: так, легенда о том, что крокодилы плачут, поедая трупы своих жертв, является частью развернутого сравнения, рассуждающего не о человеческой неискренности и лицемерии вообще, а о довольно частном случае, когда люди оплакивают покойных родственников, на самом деле ранее желая им смерти ради того, чтобы получить от них наследство¹³. Оригинальное развернутое сравнение предлагается в стихотворении «Бог казнит нудим нами» [I, 183]: жалить – не есть свойство пчел, а вынужденная мера («свойство же медити», т. е. производить мед), точно так же и милосердный по основному качеству Бог вынужден карать и казнить человека за грехи, которые не дают последнему шанса стать объектом Божьей милости.

Некоторые сравнения зримо эмблематичны, так, стихотворение «Вежество» [I, 190] целиком посвящено описанию того, что «вежеству образ древнии даяху, / зрящую в нощи сову писааху»: как она обладает способностью видеть во тьме, так знающий человек найдет выход из любых трудных обстоятельств¹⁴.

В некоторых случаях стихотворение строится на противопоставлении поведения людей по отношению к животным и к человеку: «Падает осел в кладязь, есть, кто извлекает; / падает в грех человек, всяк пренебрегает» [II, 421]. Контраст возникает за счет того, что обе строки двустопишия начинаются с глагола «падает», хотя в первом случае он употребляется в прямом значении, а во втором в переносном, несмотря на это падение животного в колодезь приравнивается к грехопадению человека и тем разительнее оказывается столь различная реакция окружающих людей на эти падения. Также может возникать контраст между поведением животных и поведением людей: приводя людям, чуждым любви к ближнему, в пример слонов, Симеон Полоцкий подробно рассказывает, как в природе слоны помогают упавшему в яму собрату выбраться наружу: «вѣтви дров вметають, // пѣсок рыюще, во яму всыпають» [II, 538], тогда как люди, напротив, только и пытаются столкнуть друг друга в яму и засыпать упавшего.

Возможны также случаи, когда сравнение выстраивается «от противного»: «Агнцы смиреннии волки поразиша, / егда апостоли гордыя смириша» (Апостолы-2 [I, 58]). Первая строчка двустишия – парадокс (ягненку не суждено одолеть волка в привычном, обычном мире), призванный заинтриговать читателя необычным ходом мысли, вторая – перевод этого парадокса на язык библейской символики (парадоксальной по существу).

Наконец, возможна игра с общеизвестными свойствами природы тех или иных животных: в стихотворении «Иноком не лгати» [II, 153–154] братия, искушая «мужа духовна», сообщает о видении вола, летающего по воздуху, а когда он идет смотреть, смеется над его доверчивостью, он же говорит: «Мнех подобней летати / волом выспрь, нежели монахом солгати». Таким образом, парадоксальный факт, казалось бы, противоречащий природе объекта (вол не умеет летать и не может взлететь), высвечивает (отчасти, видимо, сатирически) разницу между должным и имеющим место в современном монастырском обиходе¹⁵.

Стихотворение «Волк мысленный» [I, 174] начинается с вопроса: «Кто есть волк, овцы Христовы хищай, / или единство онех растерзай?», а дальше, с традиционной ссылкой на авторитет – римского папу Григория – предлагается перечень тех, кто подобен такому волку (озлобляющий смиренных, крадущий чуждую невинность, совершающий неправый навет, зачинатель ереси, но паче всего – лукавый дух, который к каждой овце найдет свой подход – эти подходы также образуют типичный барочный перечень во второй части стихотворения – и тем разгонит все стадо). Характеристика этого лукавого духа строится на соединении двух бестиарных образов: «Но тех особенней волк есть дух лукавый, / на стадо верных вся козни сковавый, / иже, яко лев (т. е. такому волку подобен дух, который, подобно льву... – А.А.), вькруг стада бегает, / да хитит овцу, прешрашно рыкает».

Иная игра встречается в стихотворении «Пастырь-2» [II, 481], представляющем собой лаконичное двустишие: «Аще кто пастырь овец си не знает, / Христос в овцах Си того не считает». Здесь пастуху, не забываясь о своих овцах (можно понимать этот образ и в прямом, т. е. сельскохозяйственном, и в переносном, т. е. духовном смысле), Христос – главный Пастырь – отказывает в праве быть овцой Его стада.

Стихотворение «Грех-20» [I, 238–240], начинаясь с общего утверждения о том, что грех превращает внутреннего человека в зверя, тогда как внешне он по-прежнему остается человеком, в дальнейшем предлагает читателю подробный перечень грехов и, соответственно, их звериных обличей: лакомство делает человека волком, лживые интерпретации чужой славы – брехливым псом, тайная лесть – лукавым лисом, гнев и ярость – львом, страх – оленем или зайцем, лень – ослом, скверное и нечистое житие – свиньей, склонность к «ядовитым словесам» – змием. Набор этих образов достаточно традиционен и ожидаем, неожиданной оказывается концовка стихотворения, в которой каждый человек призывается к тому, чтобы хранить единство внутреннего и внешнего и преодолевать противоречие между звериным и человеческим в пользу человеческого – благообразного (по контрасту со зверообразным) именно потому, что человека Бог создал по своему образу и подобию. Таким образом, склонность ко греху разрушает внутреннее единство благообразности человека, а без соответствия внутреннего облика (который человек способен изменять – своими грехами) внешнему (созданному Богом и потому неизменному и

неизменяемому) спасение невозможно¹⁶.

Следует особо остановиться на тех текстах, в которых ключевым является некоторое действие, производимое животным (а подчас и его контекст), при этом внимание читателя может сосредотачиваться на процессе действия в целом, а может фиксироваться лишь определенный момент этого действия. Во втором случае можно говорить о процессе перехода динамики в статику, застывшее движение становится символическим жестом или позой, на значение которых и обращается внимание в основной части. Так, в стихотворении «Горьким сердцем» говорится о том, что пока птенцы не умеют летать, орел сам взмывает из гнезда высоко в небо, подавая им пример, и такому орлу подобен Христос, вознесшийся на небеса и тем самым побуждающий нас «желатии // умы в небесную страну возлетати» [I, 222]. Несмотря на то, что изображается действие, у читателя возникает зримое видение орла, распростершего крылья высоко в небе, которое явно рассчитано на визуальную параллель с хорошо знакомым иконографическим образом возносящегося Христа; таким образом, аналогия вербальная подкрепляется аналогией зрительной и тем самым сила ее воздействия увеличивается.

Интересно, что в большинстве случаев воспарение ввысь, свойственное птицам, связывается с положительными качествами человека: устремлением души к Богу, молитвой и т. д. Исключением оказывается стихотворение «Сокол»: подобно тому, как сокол взлетает высоко в небо, но, услышав зов хозяина, «к рукам прилетает» [III, 175], грешник, вознесший умом в гордыне, «на глас пастырьск со плачем к нему да вратится» [там же], т. е. в этом примере вознесение в небо соотносится с возношением гордыни и оказывается ориентированным не в классической системе координат, в которой вертикаль образует три уровня, соотносимыми с духовно-нравственными категориями грехопадения и спасения (преисподняя – земля – небо), а трактуется в категориях человеческой морали, с точки зрения которых возвышение или возношение самого себя есть проявление греха гордыни, долженствующего быть преодоленным ради спасения.

Ряд зримых картин, связанных с иконографией притчи о блудном сыне, возникает в стихотворении «Начальник (1)», в основе которого лежит уподобление взаимоотношений начальника с подчиненными и пастыря со стадом: когда пастырь подходит к стаду, овцы не лежат у него на пути, но встают, демонстрируя ему свое уважение, взамен пастырь оберегает овец и даже «на рамках си блудныя ношает» [II, 405]. К ветхозаветной истории об Иосифе Прекрасном восходит стихотворение «Семь крав» [III, 92] семь тучных коров и семь тощих коров из сна фараона трактуются как Божьи дары и грехи соответственно: подобно тому, как тощие коровы пожирают тучных, грехи лишают человека даров Святого Духа. Метафора пожирания применительно к грехопадению достаточно традиционна, но здесь обращает на себя внимание тот факт, что исходный сюжет повествует о благополучном избавлении от голода благодаря мудрому прозрению Иосифа, стихотворение же Симеона Полоцкого концентрирует внимание на движении от добра ко злу как основном векторе человеческого естества.

В некоторых случаях подробная детализация того или иного действия нужна Симеону Полоцкому для создания эмоциональной реакции читателя, усугубляющей восприятие аналогии. Один из распространенных бес-

тиарных образов в «Вертограде» – ворон, выпущенный Ноем из ковчега и утонувший в воде, поскольку увлекся пожиранием трупов утопленников. В некоторых случаях используется противопоставление ворона-падальщика чистому голубю (голубице)¹⁷, в некоторых образ ворона оказывается самодостаточным и является иллюстрацией к одному из человеческих пороков. В стихотворении «Клеветник-5» деяние ворона описывается очень подробно, с обилием деталей, долженствующих вызвать у читателя отвращение («паде на трупь», «из трупа смрадна на ин прелѣташе // и кривоострым носом я терзаше» [II, 189])¹⁸. Очевидно, что клевета и клеветники вызывают у Симеона Полоцкого сильные негативные эмоции (клевете посвящено 13 стихотворений, последнее из них – одно из самых длинных в сборнике, клеветникам – 8, причем 6 из них построены на bestiарных аналогиях), так что, желая убедить читателя в крайне негативном характере этого порока, автор не скупится на детали¹⁹.

Иногда аналогия (и, соответственно, вытекающая из нее мораль) могут оказаться по-барочному противоречивыми: для того, чтобы увидеть эту аналогию, надо уметь смотреть на вещи под необычным углом зрения. В стихотворении «Слезы (10)» говорится о том, что львица, изменяя льву с пардусом, опасается мести льва, поэтому купается в воде, смывая таким образом чужой запах: так и душе человека, «демону егда приложится» [III, 118], угрожает мщение Льва-Христа, если она не будет «окупанна» в слезах. Таким образом, попытки скрыть следы преступления в исходном случае оказываются аналогией к слезному покаянию, как раз в традиционном понимании делающему грех явным и тем самым освобождающему человека от тяготеющего над ним греха и избавляющему его от гнева Божия.

Животные, как и люди, могут испытывать чувства и эмоции, в том числе и в отношении самих себя: «нелѣпочинный» слон и горбатый верблюд, приходя на водопой, сначала мутят воду, чтобы не видеть в ней своего отражения²⁰. Это свойство вызывает ассоциации с грешниками, которые не видят совершаемых ими злых дел и затыкают уши, когда проповедник собирает их обличать. При этом важно заметить перенос акцента с внешнего на внутреннее: зверей беспокоит только внешность, они не хотят видеть, что производят отталкивающее впечатление, люди же не замечают своей внутренней, духовной порочности, не хотят знать о том, что живут не так, как должно. Аналогичный перенос можно наблюдать в стихотворении «Суд сна прежде», где рассказывается о том, что пес никогда не ложится спать, не обернувшись вокруг себя, а овца пред сном всегда припадает на колени, так и человеку, отходя ко сну, необходимо оглянуться на прожитый день, осознать свои прегрешения и покаяться в них, преклонив колена перед Богом. В стихотворении «Таение» читатель призывается к тому, чтобы уподобиться медведю и зайцу, скрывающим от охотников свое логово, и хранить душу «в ложах добродѣтелей» [III, 474], чтобы не быть «уловленным от ловца, на всяк час ловяша» [там же]. Наконец, в стихотворении «Отпадение в грех-2» обращается внимание на то, что птица, освободившаяся из силка, никогда не вернется в это место, и олень, которому удалось выбраться из сети, будет впредь проявлять осторожность, только человек, освобожденный «из сѣтей врага», т. е. от греха, возвращается к тому же греху [III, 316].

Чаще всего одно стихотворение посвящено какому-то одному свойству человека, но есть такие, в основе которых лежит развернутое упо-

добленье разных сторон животной природы разным свойствам человеческой натуры. Стихотворение «Козли, иже зли» [II, 203] начинается с общего противопоставления «благих овец» «козличам»: несмотря на то, что в Ноевом ковчеге добрые звери пребывали вместе со злыми, в час Страшного суда произойдет отделение овец от козлич. Развивая тему, Симеон символически объясняет через свойства, повадки и действия козлов человеческие грехи: как козлы перепрыгивают через заборы, так грешники преступают закон; от козлов исходит смрадный запах, а грешники смердят «скаредными делью»; козел перебегает с пастбища на пастбище, а грешник «из грѣха во грѣхи падает»; козлы молчаливы, грешник не радеет о молитве; козлы бодают людей, грешники досаждают ближним; даже то, что шерсть козлов свисает вниз, уподобляется тому, что «грѣшных сердц мысли земным прелѣплены». Таким образом, в этом перечне встречаются как внешние особенности, так и поступки и действия. Почти аналогично – и контрастно, разумеется, – строится стихотворение «Овца», где детали поведения овец сравниваются, напротив, с добродетелями человека [II, 452–454].

Неоднократно разные животные вызывают ассоциации с силами, искушающими человека и совращающими его с истинного пути. Так, несколько стихотворений о демоне предлагают читателю ряд bestiарных сравнений как традиционного, так и необычного толка. Как ворон ненавидит осла и летает над ним, стремясь выклевать ему глаза, так демон (адский ворон) стремится лишиться человека духовного зрения («умных очес»), чтобы, ослепнув, он легче впал в яму греха («Демон» [I, 256]). С другой стороны, демон подобен псу, сидящему на цепи: как один кусает только тех, кто близко к нему подходит, так и другой уловляет только тех, кто «ся волею ему приближает» («Демон, яко пес прицѣпленный» [I, 260]). Дальше в этом же стихотворении аналогия развивается: демон «лает», «подушая» человека, но не может его «язвити», «развѣ самохотяща». При этом и каркающий ворон, и лающий пес, – довольно традиционные сравнения для беса, знакомые и житийной, и проповеднической литературе, да и в «Вертограде» оба они встречаются неоднократно. В этих двух стихотворениях наблюдается некоторая антитеза, подчеркиваемая в том числе и контрастом между динамикой первого и статикой второго. В первом случае сравнение дьявола с вороном способствует тому, что летание ворона над ослом приобретает в глазах читателя постоянный, неостановимый, практически вечный характер: ведь известно, что враг рода человеческого ни на миг не оставляет попыток свергнуть человека в грех. Во втором, напротив, подчеркивается статика: сидящий на цепи пес не совершает активного действия до тех пор, пока не подвигается на него человеком, слишком к нему приблизившимся, так и демон не может активно вредить тому, кто не приближается ко злу по своей воле. В результате возникает вполне барочный парадокс и остается не до конца ясным, следствием чьей активности, дьявольской или человеческой, является греховный поступок. Отчасти можно считать, что практически синтез тезиса и антитезиса можно наблюдать в следующем по порядку стихотворении, где демон уподобляется коту, играющему с мышью: сначала склоняет человека на малый грех (но только тогда, когда тот «на грѣх сердцем соизволит» [I, 260]), потом притупляет бдительность человека надеждой на Божье прощение, а после этого губит окончательно. С одной стороны, игра кота с мышью подразумевает хищнический инстинкт первого и жер-

твенность второй, так что, вроде бы, не совсем параллельна истории про грехопадение человека, для которого необходимо сердечное соизволение. С другой, память предыдущего стихотворения может позволить читателю заметить, чтомышь попадается коту в тех же обстоятельствах, что и человек цепному псу, т. е. утратив осторожность, подойдя слишком близко и в некоторой степени исключительно по своей собственной воле.

Однако не во всех стихотворениях человек оказывается один на один с бесовским искушением. В стихотворении «Заяц» [II, 89] рассказывается о том, как «муж нѣкто преподобный» спас зайца, преследуемого стаей собак, а затем заметил своим спутникам, что этому зайцу подобна всякая душа, преследуемая злыми демонами, и «блаженна та, юже Господь защищает».

Контраст статики и динамики может наблюдаться в пределах одного текста. Стихотворение «Змий» [II, 63-64] начинается так: «В нѣкоей странѣ змий превелий бяше, // близ моста лежа, вред лютый творяше»: положение змия изначально статично, он лежит близ моста, однако сообщается о великом вреде, что подразумевает активные действия. Вроде бы, о них читатель узнает дальше: «Кони и волы, и всяк скот хищал есть, // и путь творшья люди поглощал есть», но поскольку вне поля зрения остается, как именно и где именно «хищал» змий людей и скот, восприятие продолжает концентрироваться на статике и возникает ощущение, что лежащий у моста змий просто глотает все, что проходит мимо. Переход от статики к динамике осуществляется в ключевой момент единоборства: змий «устремилсѣ» на шедшего этим путем епископа Доната и «разверз челюсти», а святой наплевал в гортань змия и сотворил крестное знамение²¹; «того не терпя, змий тот умертвися». При этом если начиналось стихотворение с гиперболизированного описания аппетита змея, то заканчивается оно гиперболизированным же описанием его размеров («осмь супруг волов зла гада везоша»), увеличивающим масштаб победы святого над врагом. Очевидно, что змий традиционно ассоциируется с дьяволом, на эту параллель явно намекает использование в качестве оружия крестного знамения, тем не менее эксплицитно в тексте она не выражена и не акцентируется автором, а отдается на откуп читателю.

Статика и динамика оцениваются по-разному в зависимости от конкретных описываемых ситуаций. В частности, возможно напрашивающееся противопоставление житейской суеты праведному покою. Перед наступлением шторма «заяц морской» находит камень, тяжестью которого он удерживается на морском дне, чтобы волны не могли ему повредить²²; так должен поступать и грешный человек, памятуя о том, что наш камень – Христос, и надо принять его в сердце, чтобы тем самым защититься от бурь и волнений жизни («Камень прибѣжище зайцем» [II, 175])²³.

Как видно из приведенных примеров, описания действий и поступков животных в стихотворениях сборника «Вертоград многоцветный», построенных на bestiарных аналогиях, демонстрируют широкое разнообразие приемов, при помощи которых Симеон Полоцкий добивается усиления концентрации читательского внимания на основной идее: это может быть поддержка яркой зрительной аналогии, парадоксальный переход от свойства животного к качеству человеческой природы, контраст динамики и статики. За всем этим стоит, пожалуй, главный парадокс всех этих bestiарных сравнений и метафор: с одной стороны, Симеон неоднократно констатирует, что «оскотинивание» человека, появление у него

свойств, характерных для животных, – один из главных результатов грехопадения, лишившего человека райского блаженства, с другой – довольно часто человек призывается к тому, чтобы уподобиться животному, проявляющему какое-то (не важно, типичное для него или не типичное, естественное или вымышленное) качество или свойство, тем самым получив надежду на спасение.

Закончить же хотелось бы небольшим двустушием, которое, как нам кажется, является квинтэссенцией барочной бестиарности Симеона Полоцкого, поскольку в минимальный объем укладывается целый ряд рассмотренных приемов, к тому же – достоверное психологическое и житейское наблюдение:

Кто в дому лев есть, зайчествует в рати,
прилежно смотрит, камо убежати [I, 172].

¹ Подробнее об этом см: *Мочульский В.* Происхождение «Физиолога» и его начальные судьбы в литературах Востока и Запада. Варшава. 1889.

² Следует сразу заметить, что бестиарная образность и метафорика в «Вертограде» существенно отличается от особенностей поэтики изображения или упоминания животных в панегирической, геральдической и собственно эмблематической поэзии Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина и др., поэтому в рамках данной статьи мы не рассматриваем особенности бестиарных образов в торжественных стихотворениях поэтов русского барокко XVII – начала XVIII века, ограничиваясь материалом самого обширного стихотворного сборника Симеона Полоцкого.

³ *Сазонова Л.И.* Литературная культура России: Раннее Новое время. М., 2006. С. 176.

⁴ Подробнее о трансформации басенных сюжетов у Симеона Полоцкого и шире – в литературе русского барокко и классицизма см. раздел «От басни барокко к басне классицизма» в упомянутой выше монографии Л.И. Сазоновой (*Сазонова Л.И.* Указ. соч. С. 647–688).

⁵ *Сазонова Л.И.* Указ. соч. С. 650–651. Об эмблематической поэзии Симеона Полоцкого см. также: *Карманова М.Д.* Эмблематическая поэзия Симеона Полоцкого и эмблематичность как принцип творческого мышления // *Филологические науки: Вопросы теории и практики.* 2014. № 10 (40). В 3-х чч. Ч. I. С. 92–97.

В целом необходимо заметить, что вопрос об источниках тех или иных стихотворений не входит в сферу наших интересов в данной работе; см. об этом, напр.: *Хитисли А.* Западное влияние на «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого // *ТОДРЛ.* СПб., 2001. Т. 52. С. 695–708.

⁶ *Симеон Полоцкий.* Вертоград многоцветный. Тт. 1–3. Кельн, Веймар, Вена, 1996–2000. Т. 1. С. 51. В дальнейшем ссылки на это издание содержатся в тексте в квадратных скобках, римской цифрой обозначается номер тома, арабской – номер страницы.

⁷ *Сазонова Л.И.* Указ. соч. С. 676–677.

⁸ Клеветники в группе соответствующих стихотворений сравниваются с самыми разными животными: василиском [II, 188], кусачим псом [II, 189], вороном [II, 189–190], «песей мухой» [II, 190], петухом [II, 190].

⁹ Интересно, что в европейской эмблематике практически то же свойство может приписываться не льву, а собаке, которая преследует бегущего зайца, но не трогает лежащего. См.: *Махов А.Е.* Эмблематика: Макрокосм. М., 2014. С. 362.

¹⁰ Этот взгляд несколько противоречит, например, апокрифу «Како Бог сотвори Адама», в котором психологически достоверно подмечалось, что человек будет обращаться с молитвой к Творцу исключительно в горестях, несчастьях и болезнях.

¹¹ Сюжет о слоне, который спит, «ся вслонивъ», т. е. прислонившись к дереву, был известен древнерусскому читателю еще по переводному «Физиологу» и относится к весьма популярным в европейском средневековье эмблематическим сюжетам. См., напр.: *Махов А.Е.* Указ. соч. С. 268–270.

¹² Сюжет о мухе, по наблюдениям Л.И. Сазоновой, восходит к басне Эзопа «Мухи» и слову Фабера «Как трудно было бы Богу угодить богатым», анализ отношения текста Симеона Полоцкого с источниками и последующей традицией см.: *Сазонова Л.И.* Указ. соч. С. 667–670.

¹³ Подробнее от истории этого сюжета в европейской эмблематике см.: *Махов А.Е.* Указ. соч. С. 400–402.

¹⁴ Любопытно заметить, что среди многочисленных эмблематических образов, связанных с совой в европейской эмблематической традиции, А.Е. Махов выделяет только один сюжет, связанный с мудростью: «Сова священна для Минервы». Заголовок представляет собой приведенную цитату, изображение демонстрирует Минерву со щитом, на котором изображена сова, подпись же гласит: «Ночью чувства усиливаются: поэтому священна для Минервы сова, которая ночью видит с утроенной силой» *Махов А.Е.* Указ. соч. С. 525–526.

¹⁵ Аналогичная ситуация повторяется в стихотворении «Лож в духовных» [II, 256], здесь ту же доверчивость проявляет мирянин, что еще больше углубляет смысл.

¹⁶ Симеон Полоцкий довольно часто обыгрывает «промежуточное» положение человека между Богом и животными. Так, в стихотворении «Знание-2» [II, 100] говорится о необходимости соблюдения «золотой середины», соответствующей положению человека: «Не мни тебе вся знати, то бо Бога дело, / ни ничто же ведуща возглаголи смело, / сие бо скотов свойство».

¹⁷ Подобно тому, как ворон, вылетевший из Ноева ковчега, утонул, потому что клевал попадающиеся трупы и не мог остановиться, богач движется от сделки к сделке, от греха к греху, из злости в злобу и «не вращается в ковчег Христа благодати, / тако нужда бывает в бездне утопати» [I, 183]. Напротив, ноевой же голубице, вернувшейся в ковчег, чтобы не замочить ног в водах потопа, уподобляется «Голубь небесный, Дух Пребожественный» [I, 215], грустно взирающий «из ковчега небесна» на «потоп вод греховных», не обретаемая на земле «суха места» [там же]: обыгрывается, конечно, иконографическая традиция изображать Духа Святого в виде голубя, но в то же время из уподобления образа живому существу вытекает возможность оригинальной параллели, распространяющейся на весь мир.

¹⁸ Об этом сюжете в европейской эмблематике см.: *Махов А.Е.* Указ. соч. С. 516–517.

¹⁹ См., например, подробный разбор Л.И. Сазоновой стихотворения «Клеветник. 8» с точки зрения соотношения с басней Федра «Петух и жемчужина» и словом Фабера «Насколько ненавидимы клеветники», а также с последующими версиями этого сюжета в басенной литературе русского классицизма вплоть до басни Крылова (*Сазонова Л.И.* Указ. соч. С. 661–664).

²⁰ Генезис этого стихотворения подробно разбирается Л.И. Сазоновой: *Сазонова Л.И.* Указ. соч. С. 678–679

²¹ О подобном действии человеческой слюны сообщает, по наблюдениям А.Е. Махова, и европейская эмблематика: *Махов А.Е.* Указ. соч. С. 384. Любопытно, что в приведенной исследователем эмблеме подчеркивается трансформация тезиса Плиния «Слюна человека, который воздерживался от пищи, – лучшее противоядие от змей» Камерарием в сторону констатации тезиса «о пользе воздержания, умеренности, целомудрия...» (там же). У Симеона Полоцкого духовные качества епископа Доната подразумеваются (он называется «святым»), но не конкретизируются; более того, не ограничиваясь собственно плевком, герой «добивает» змия еще и крестным знаменем.

²² Любопытно, что европейская эмблематика сообщает скорее о том, что «морской заяц» переживает бурю на суше: *Махов А.Е.* Указ. соч. С. 419. С другой стороны, есть эмблематический сюжет, связанный с морскими ежами, которые, предчувствуя приближение бури, «покрывают себе спину камешками и набирают в себя песка для балласта, чтобы волны не вертели их и не выбрасывали на берег»: *Махов А.Е.* Указ. соч. С. 434.

²³ Подробный анализ источников и поэтики этого стихотворения см.: *Кузнецова О.* «Камень прибежище зайцем»: (Об образе зайца в поэзии Симеона Полоцкого) // Новое литературное обозрение. № 140 (4/2016). С. 120–123.

Образ нападающего змея в поэзии XVII в.: запечатление движения

146

Змееборческий сюжет — один из самых древних, многократно воспроизводимых в русской культуре, и динамичное изображение змея ожидается от текстов позднего русского Средневековья, затрагивающих эту тему. В средневековой литературе коварный змей — прежде всего одно из преломлений образа дьявола (наряду с Левиафаном, китом, львом и мн. др. [см. Ле Гофф: 148]), поэтому в связи с ним возникают мотивы прельщения, заглывания, запутывания. Нередко в пределах одного текста этот образ оказывается составным, его описания содержат анималистические черты (испускание диких звериных звуков, пожирание жертв) и антропоморфные (способность вести бой при помощи оружия, обманывать и прельщать). Применительно ко змею в виршах регулярно употребляются глаголы «хапать», «похищать», «поглощать», что соответствует и фольклорной, и литургической (молитвословной) традициям.

«Всяк бо человек от греха аки от змия хаплем» [Виршевая поэзия: 367] — замечает анонимный автор первой половины XVII в. (предположительно, справщик Савватий), метонимически перенося «змеиные» свойства с первопричины греха, по понятиям средневекового человека, на сам грех. Как и в других поэтических посланиях приказной школы, здесь притча свернута до микросюжета, краткой поучительной аналогии в 1-2 строки: любой динамичный образ может оказаться застывшим в виршах такого рода. Стихотворец Михаил Злобин, рассказывая дьяку Василию Львовичу о своем плачевном состоянии, говорит о том, что связан змеем: «Юзами же весь змийножными одержим» [Там же: 220], причем слово «змийножный» используется не в основном значении ('имеющий змеиный хвост вместо ног'), а именно как атрибут дьявольских козней: 'змеиный', 'несущий погибель'. Наиболее динамичный для приказной школы образ змея создается в анонимной молитве, содержащей множество отсылок к Псалтири и богослужебной традиции:

И вся ми содевается от того древняго врага моего и наветника,
И змиинаго врага, от неподобнаго советника:
Отводит мене от Тебе моими неподобными делы
И поставляет на мя сети аки злыя пределы.
И паки ищет мя всегда усты своими поглотити [Там же: 384].

В составе синтетического образа прочитывается как древний апокалиптический змей, представляемый обычно в зверином обличье, так и дьявол-ловец человеческих душ, орудующий сетью. Многоплановый

змеи существует сразу в нескольких символических пространствах, от чего его подвижность условно увеличивается.

Все приведенные фрагменты не принадлежат к сюжетной поэзии, но и наличие удивительного, чудесного сюжета не всегда влечет за собой высокую динамику изображаемого. Приблизительно началом XVII века датируется первая из известных письменных фиксаций предания о змее Зиланте на горе в г. Казань:

И послалъ всемогущъ Господь Бог на нихъ наказанія,
На Зилантове горѣ прелютото змяя для похищенія,
Чтобъ имъ, зря на такова страшного змяя всемогущего,
Бога наказание в сердца ихъ страшно,
Чтоб онѣ сердца своими умяхчились [Майков: 453].

Полный текст посвящен взятию Казани Иваном Грозным, сам же легендарный змей упоминается в нем вскользь. Несмотря на сильную фольклорную составляющую, образ змея довольно статичен. Акцент делается в большей степени на потенциальную угрозу, страшный образ посланного змея, тогда как сцены похищения им людей не описываются. Зилант лишен демонических черт и является наказанием Божьим; впоследствии он даже попадает на герб города и осмысливается как его покровитель.

Несколько сюжетов с участием змея-вредителя есть в сборнике «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого. Двенадцатистрочное стихотворение «Змий» полностью построено на глагольных рифмах, и это весьма характерно для переводной поэзии автора. Образы его сюжетных стихотворений очень динамичны: змей, разверзая челюсти, устремляется на епископа Доната, выступающего в данном сюжете в роли змеборца. До встречи со святым огромный змей заглатывает всех, кто идет мимо его логова:

Кони и волы, и всяк скот хищал есть
и путь творщыя люди поглощал есть [Вертоград многоцветный: 64].

Особую стремительность изображаемому придают глаголы, оттянутые в конец стихотворной строки, интонационный акцент оказывается именно на действии, а синтаксический параллелизм строк в двустипших усиливает впечатление. Напомним, что к концу XVII в. и параллелизм, и глагольная рифма уже не были основными стихобразующими факторами.

Основные черты легендарного морского змея собраны в заглавном персонаже стихотворения Симеона Полоцкого «Змий ругаемый» (как и в предыдущем примере, персонаж в латинском источнике обозначен словом *draco*):

Кит есть, иже змий пророком реченный,
в поругание Богом сотворенный,
сей бо плотию есть великий зѣло,
и вся ясть смѣло.

В морстей пучинѣ престрашен плавает,
что ся прилучит, то все поглощает;

рыбы всякия бывают во пищу
его сиришу [Там же].

Подобно казанскому тексту, чудовище интерпретируется как часть Божественного замысла, хотя и обладает демонической ненасытностью; сам же исходный фаберовский сюжет о победе над змеем явно содержит смысловое наращение, созвучное его проповеднической задаче. В данном случае Симеон Полоцкий использует для передачи динамики происходящего еще и метр: силлабический одиннадцатисложник с короткой (пятисложной) четвертой строкой в каждом катрене, на которой сосредоточен смысловой фокус, особенно в последних строфах.

148 Многоглавый змей, с которым вступает в бой Иоанн Богослов, изображен в новоиерусалимском поэтическом цикле «Алфавит». Стихотворение к букве «И» представляет собой развернутое описание поединка, однако в образе змея преобладают антропоморфные черты: он «острит» ядовитые стрелы, шепчет прельщающие речи. Для создания наиболее выпуклого образа используется звукопись: «Змий звиздом свистает, сладя гласы лестны» [Никон: 847], что ясно воспринималось в процессе музыкального исполнения (именно песенная форма бытования характерна для новоиерусалимских текстов). Строка «Змийн крыет спадый молние деннично» [Там же: 846] отсылает к образу Люцифера, Денницы, причем на контрасте с вечным огнем небесной истины, которую несет Иоанн Богослов, «деннично» обозначает не только демоническое по своей природе, но и временное, преходящее. Кроме того, изображаемый в виршах змей учит познавать добро и зло, что является несомненной отсылкой к змею из книги Бытия. Из анималистических характеристик движения персонажа-антагониста остается только глагол «хапает», употребляемый в стихотворении, но и это действие осуществляется змеем при помощи инструмента, удочки. К составному новоиерусалимскому образу змея, отсылающему сразу к нескольким обличам дьявола, добавляет черты фрагмент из другого стихотворения этого же цикла — виршей к букве «А». С одной стороны, это описание в большей степени анималистическое:

Губитель враг рыкает, яко кит несыйтый,
Змий Леофан, с лести змий лукаво свитый,
Свивая себя, в тайных многих погружая
И духом козней лстивых ко мне приближая [Там же: 840].

Извивающийся и рычащий змей назван китом и Левиафаном, однако о нем же ниже говорит страдающий от дьявольских козней герой: «Стрелами силнаго в мя душа есть пронзенна» [Там же] и обращается к Богу (который оказывается в роли змеборца) с мольбой:

Пронзе его самого, ими же нас разит,
Сам своим оружием в сердца да преразит.
Порази его, Боже, мене же настави [Там же].

В некотором смысле стихотворение с поединком Иоанна Богослова и змея предлагает более развернутую вариацию тех же событий с заменой противоборствующего персонажа. Однако почему на роль победите-

ля змея выбран именно Иоанн Богослов, а не Федор Тирон или Георгий Победоносец? Стихотворение о святом великомученике Георгии также включено в цикл «Алфавит», однако ни слова о победе над чудовищем не сказано.

При внимательном рассмотрении сцены сражения апостола со змеем оказывается, что реального поединка между ними не происходит. Образ битвы возникает благодаря отдельным характеристикам движения персонажей и поочередной смене сцен. Почти каждая строфа представляет собой пару двустиший, в которых противопоставлены действия антагонистов, именно так создается динамика: змей прельщает к гибели — Иоанн учит для спасения; змей вещает в тайне — апостол проповедует на стогах гласно; змей «хапает» тех, кто восходит по лестнице добродетели, — Иоанн («сын громов») протягивает спасительную веревку молнии тем, кто находится внизу; змей свистит замысловато и лукаво — Иоанн «в простоте гремит пренебесны» [Там же: 847].

Так возникает не само движение, разворачивающееся перед читателем или слушателем во времени, как в виршах Симена Полоцкого, а нечто вроде раскадровки: цепь сменяющих друг друга картинок. Динамику же им придает ритмическая структура (с ориентацией на устное исполнение мужским хором монастыря) и композиционная: параллелизм попарно называемых действий. Можно предположить, что эти вирши были созданы еще и как комментарий к иллюстрации — например, иконному изображению (известно, что другие вирши цикла «Алфавит» сопоставимы с образами новоиерусалимского иконостаса). Скорее всего, это был апокалиптический сюжет, иначе трудно объяснить присутствие Иоанна Богослова. Сцена противостояния многоголового древнего змея ангельскому воинству с фигуркой апостола на видном месте — известный сюжет фрески.

Впрочем, особенность новоиерусалимского изображения хорошо видна при сопоставлении с другой стихотворной подписью, предназначенной для иллюстрации, — виршами Мардария Хоныкова:

Сниде аггел ключь бездны с ужем имущь
к змию, иже зол и древний демон сущь.
На тысящу лет в бездну заключити,
мир же от его лести свободити [Белоброва: 432].

В них образ древнего змея из Откровения (12: 7—9) статичен и сам по себе иллюстративен, в то время как образы на гравюрах Библии Пискатора выглядят подвижно и оживленно. Эта разница не прослеживается на уровне всех стихотворных подписей Мардария Хоныкова и цикла «Алфавит»: степень динамичности изображаемого будет во многом зависеть от самого персонажа или сюжета на сопутствующей иллюстрации, однако новоиерусалимские стихотворения о змее сами по себе очень яркие. Они существенно дополняют разнообразие техник словесной передачи подвижных картин, наметившееся в русской поэзии к концу XVII столетия.

Библиография

- Белоброва — Белоброва О. А. Вирши Мардария Хонькова к гравюрам Библии Пискатора // ТОДРЛ. С. 334 — 435. Спб.: Дмитрий Буланин, 1993. Т. 46.
- Вертоград многоцветный — Симеон Полоцкий. Вертоград многоцвѣтный. Подготовка текста, статьи и комментарий Л. И. Сазоновой, А. Хипписли. Köln. Weimar, Wien: Böhlau Verlag, Т. 2
- Виршевая поэзия — Виршевая поэзия (первая половина XVII века). М., 1989.
- Ле Гоф — Ле Гофф Ж. Другое Средневековье: Время, труд и культура Запада. Екатеринбург: Из-во Урал. Ун-та, 2002.
- Майков — Майков Л. Н. О начале русских вирш // Журнал Министерства народного просвещения. Ч. 275. С. 443 — 453. Спб., 1891.
- Никон — Никон, Патриарх. Труды. Научное исследование под редакцией В. В. Шмидта. М.: Изд. Моск. Ун-та, 2004.

А. В. Голубцова (ИМЛИ РАН)

Ползать или ходить:
червь и змея
на пути от скапильятуры к неоавангарду

Червь и змея как повторяющиеся символы в мировой культуре зачастую выступают в сходных ролях – в частности, как символ Дьявола. В «Божественной комедии» Сатана назван не только змеем (*serpente*), но и покрытым шерстью червем, пронзающим мир (см. XXXIV песнь «Ада»: «*pel del vermo reo che 'l mondo fóra*»¹). В то же время червь выступает символом греха как такового, а также угрызений совести как следствия греха. Эта двойственность образа червя ярко проявляется в эмблематике. В «Иконологии» Чезаре Рипы (1593) змея неоднократно фигурирует как символ греха, а червь, терзающий сердце грешника («*il verme della coscienza*» – червь совести), обозначает угрызения совести (в эмблемах Греха – *Pecato*, Страдания – *Pena* и Совести – *Coscienza*)². Однако в эмблеме Совести наряду с червем в том же значении фигурирует и змея: «Женщина, прекрасная обликом, облаченная в белое и в черной накидке, в правой руке держит железное лезвие, а ее грудь открыта со стороны сердца, куда ее кусает Змей, или же Червь, который всегда раздражает и точит душу грешника»³. Таким образом, червь и змея оказываются фактически взаимозаменяемыми не только как символ дьявола и греха, но и как символ чувства, порождаемого грехом – угрызений совести.

В 1860-е гг. образ червя получает яркое воплощение в творчестве поэта и композитора Арриго Бойто, одного из крупнейших представителей миланской «скапильятуры» – группы молодых писателей, провозгласивших решительный разрыв с ценностями буржуазного общества и традицией первой половины XIX в. – прежде всего, итальянским романтизмом, выражавшим патриотические идеалы Рисорджименто. В 1865 г. выходит книга А. Бойто «Царь Орсо» («*Re Orso*») – фантастическая поэма, повествующая о критском царе, живом воплощении греха: он творит множество злодеяний и при этом сам боится смерти, символом которой становится червь. На протяжении поэмы ритмичным рефреном звучит фраза:

Re Orso
Ti schermi
Dal morso
De' vermi⁴.

В поэме Бойто переосмыслиется и переворачивается библейская история грехопадения: змей, охраняющий царский гарем, ведет к повелителю – воплощению греха наложницу-иудейку; позднее, в сцене пира, на-

ложница предлагает царю яблоко с «толстым и волосатым»⁵ червем внутри. Царь отрубает животному голову, но червь оказывается бессмертным:

«Vermis non morietur».
Il verme non morrà; morrà il leone,
Morrà l'uom, morrà l'aquila, ma il verme
Vivrà in eterno⁶.

Он возрождается из отрубленной головы и спустя годы, после смерти царя, начинает путешествие к его могиле:

...col viscido umor
Del corpo velluto – ei sparge uno sputo – di rabbia e livor.
Si gonfia e rappiglia – s'allunga e assottiglia – quel vil viator,
Si snoda e s'annoda – dal capo alla coda – con lento vigor⁷.

152 Бойто был почитателем и великолепным знатоком Данте, и не исключено, что в этом ярком описании мохнатого (velluto) червя, распространяющего вокруг себя ярость и злобу, отзывается дантовское описание дьявола, также предстающего как волосатый червь. Инфернальная природа червя неоднократно подчеркивается в тексте поэмы, причем зачастую в сценах, носящих отчетливо комический характер. Так, в одном из эпизодов путешествия червь иронически сравнивается с дьяволом: священник обнаруживает червя в кармане рясы и в ужасе убегает с криком «Это дьявол!»⁸. Переправа червя через море на трупе дохлого кота сопровождается комментарием «падаль – рай для червя»⁹. В результате червь предстает как пародия на библейского змея. Действительно, змей и червь в поэме А. Бойто изображаются сходным образом: змея, так же как и червь, описывается эпитетами «viscido» и «viscoso» (липкий) и «gonfio» (толстый), у обоих животных на голове виден знак, похожий на человеческий череп:

...un serpente <...> impresso sull'aguto grifo
Portava un segno qual di teschio umano¹⁰.

Un verme irsuto e gonfio – gli cadde sulla mano!
Ha sovra il capo un marchio – quasi di teschio umano¹¹.

Через сто лет образы червя и змея снова тесно переплетаются в ранних романах прозаика Луиджи Малербы, одного из крупнейших представителей итальянского неоавангарда 1960-х – 1970-х гг. Оба животных в текстах Л. Малербы связаны с мотивом смерти, а также с ключевой для данного автора темой ревности, которая, в свою очередь, связана с темой телесности, эротики, соблазнения и греха. В разных романах и червь, и змея выступают как метафора ревности, а формула Малербы «il verme della gelosia» (червь ревности) повторяет упоминавшуюся выше формулу «il verme della coscienza» (червь совести): угрызения совести в качестве кары за грех фактически подменяются муками ревности, олицетворением которых могут стать как червь, так и змея.

Образ змея играет ключевую и структурообразующую роль в первом романе писателя под названием «Змей» (Il serpente, 1966). Библейский змей ассоциируется с главным героем романа, который соблазняет, а затем из

ревности убивает женщину (эта параллель поддерживается целым рядом аллюзий на Священное Писание). Однако выясняется, что герой, от лица которого ведется повествование, страдает от психического расстройства, и все описанные события – любовь, ревность и убийство – представляют собой его фантазию. Змей Малербы, так же как червь Бойто, в сущности становится пародией на дьявола, поскольку, несмотря на все библейские аллюзии, так и не совершает злодеяния.

Учитывая интерес итальянского неоавангарда к скапильятуре, можно предположить, что образ червя и змеи в романах Л. Малербы отчасти отсылает к поэме А. Бойто «Царь Орсо». Не исключено, что именно фрагментом о бессмертии червя, которого невозможно убить, даже отрезав ему голову («*Vermis non morietur*»), навеяны рассуждения из второго неоавангардного романа Малербы – «Сальто мортале» (*Salto mortale*, 1968 г.): «Есть черви, говорил я, которые могут делиться хоть на четыре части <...> если разрезать его на множество частей, каждая часть живет самостоятельно и постепенно становится отдельным червем. Если кто-то подходит к нему с ножом, он смеется и говорит: режьте, пожалуйста»¹². Возможно, в романе отзывается и жутковатое описание липкого и скользкого червя из поэмы Бойто, а также связанный с червем мотив преследования и смерти: герой «Сальто мортале», страдающий манией преследования, описывает своего преследователя таким образом: «Он спрятался за этой изгородью и снова готовится выстрелить в меня <...>. Он следует за мной по пятам, иногда я чувствую на шее его дыхание, оно липкое, как у червя» (*fiato <...> viscido come quello di un verme*¹³). Именно в этом парадоксальном сравнении образ червя в романе возникает впервые. А. Бойто тоже неоднократно меняет к червю эпитет «viscido» (*viscido umor* – липкая жижа) и синонимичный и родственный ему «viscoso» (*viscose sozzure* – липкая слизь). Интересно, что в «Сальто мортале» рядом со сравнением «дыхание липкое как у червя» возникает построенное по той же модели и столь же абсурдное сравнение «руки холодные, как у змеи» (*le mani fredde come quelle di un serpente*¹⁴).

Между текстами А. Бойто и Л. Малербы можно найти и другие параллели, которые говорят либо о прямом заимствовании, либо о сходной трактовке одних и тех же образов и мотивов. Пожалуй, один из самых ярких примеров связан со способом передвижения животных. В поэме А. Бойто червь, как ни парадоксально, обладает конечностями: «*Sul grifo ha tre branche – e al ventre tre zanche*» («на морде у него три щупальца – а на брюшке три лапки»¹⁵). В описании путешествия червя рефреном повторяется фраза «*un verme sammina*» («червь идет»)¹⁶, присутствующая во всех вариантах и редакциях поэмы. Глагол «*samminare*» (ходить) в принципе неприменим к ползающим животным, поскольку предполагает наличие ног. Несмотря на то, что червь у Бойто наделен лапками, повторяющееся сочетание «*un verme sammina*» звучит необычно и выделяется на общем фоне текста.

Спустя ровно сто лет тот же глагол «*samminare*» применительно к ползающему животному звучит в неоавангардном романе Л. Малербы «Змей». Здесь змей, выступающий как метафора ревности, описывается следующим образом: «змей проник в мое тело, ходит и кусает меня тут и там»¹⁷.

Возможно, речь идет о прямом заимствовании. Однако, учитывая общий для произведений обоих авторов библейский контекст, с большей

вероятностью можно утверждать, что для поэмы «Царь Орсо» и романа «Змей» источником послужил третий текст – книга Бытия, в которой после эпизода грехопадения Бог говорит змею: «...ты будешь ходить на чреве твоём (sul tuo ventre camminerai), и будешь есть прах во все дни жизни твоей»¹⁸. Эта аллюзия вписывается в общую систему библейских аллюзий и цитат, в изобилии присутствующих и в поэме Бойто, и в романах Малербы, в том числе и в «Змее». Употребляя глагол «camminare» по отношению к пресмыкающемуся, оба автора, с одной стороны, подчеркивают inferнальную, дьявольскую природу своих героев, с другой – в пародийном ключе переосмысляют Священное Писание и фигуру дьявола: Бойто прибегает к сказочно-аллегорической форме, Малерба же переносит сюжет из метафизического плана в физический, почти бытовой.

¹ Dante Alighieri. La divina commedia. Inferno. Roma: Armando Editore, 2002. P. 566. В переводе М. Л. Лозинского – «руно червя, которым мир пронзен».

² См.: Iconologia di Cesare Ripa – database tratto dal volume originale [Risorsa elettronica]. URL: <http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAlist.asp> (дата обращения 21.12.2016).

³ «DONNA, di sembiante bellissimo, vestita di bianco, con la sopravveste nera, nella destra mano terrà una lima di ferro, avrà scoperto il petto dalla parte del cuore, dove la morderà un Serpe, ovvero un Verme, che sempre stimola, e rode l'anima del peccatore» [Ibid., URL: <http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=50> (дата обращения 21.12.2016)].

⁴ Царь Орсо, // Ты заслоняешься // От укусов // Червей [Boito A. Il libro dei versi: Re Orso. Faenza: Casanova Editore, 1902. P. 106, 177 et al.].

⁵ «Un verme irsuto e gonfio» [Ibid., p. 127]

⁶ «“Vermis non morietur”. // Червь не умрет; умрет лев, // Умрет человек, умрет орел, но червь // Будет жить вечно» [Ibid., p. 164].

⁷ ...с липкой слизью // Мохнатого тела – он распространяет брызги – ярости и злобы. // Он раздувается и собирается – удлинится и истончается – этот гнусный странник, // Вытягивается и свивается в узлы – от головы до хвоста – с неторопливой мощью [Ibid. P. 165].

⁸ «È il diavolo!» [Ibid. P. 167].

⁹ «è la carogna // Un paradiso al verme» [Ibid. P. 168].

¹⁰ «...змей <...> на острой морде // Носил знак, похожий на человеческий череп» [Ibid. P. 97].

¹¹ «Червь, волосатый и толстый, – упал ему на руку! // На голове у него знак – похоже на человеческий череп» [Ibid, p. 127].

¹² Malerba L. Salto mortale. Milano: Bompiani, 1968. P. 228.

¹³ Ibid. P. 101.

¹⁴ Ibid. P. 177.

¹⁵ Boito A. Op. cit. P. 165.

¹⁶ Ibid. PP. 164, 170, 173.

¹⁷ «Un serpente si è insinuato nel mio corpo, cammina, morde ora qui, ora là» [Malerba L. Il serpente. Milano: Bompiani, 1973. P. 96].

¹⁸ Быт. 3:14 (синодальный перевод). В большинстве существующих переводов на итальянский используется глагол «camminare».

Визуальное и вербальное движение
в бестиарии миниатюр
кодекса NLI MS Giraldu 700 начала XIII в.

156

Целью данного исследования будет выяснение функций бестиария миниатюр кодекса NLI MS Giraldu 700¹ в инструментарии риторических фигур, используемых Гиральдом Камбрийским в «Топографии Ирландии» и «Завоевании Ирландии». Поскольку бестиарий в современном понимании это некий визуальный «текст телесности»² в широком смысле этого слова, будет логичным считать частью бестиария и человеческие изображения в рукописном корпусе свода указанных выше памятников. Т.к. с античной риторикой Гиральд был знаком только понаслышке, и ему не был знаком полный текст «Риторики» Аристотеля (он появился в латинском переводе³ только примерно через 47 лет после его смерти), нельзя утверждать, что какой-либо из его трудов обладает чёткой риторической структурой. Тем не менее, методика риторического искусства, которую Гиральд имплицитно во все речи, приписываемые им современникам и некогда жившим людям в целом восходит к трудам Цицерона и к интерпретациям «Риторики» Аристотеля из «De scientiis» Абу Насра Аль-Фараби⁴. Последний труд мог быть известен валлийскому монаху только в переложении-переводе Доминика Гундиссалина⁵. Поэтому нельзя ожидать чёткой релевантности риторических фигур и от корпуса миниатюр изучаемой рукописи самого начала XIII в. Логика Гиральда, как и его идентичность⁶, ситуативна. И трансформировалась она исключительно в угоду его меняющейся политической ориентации.

В отечественной историографии отчасти уже сложилось убеждение в том, что миниатюра маргиналий и инициалов средневековых кодексов служила в целом одной главенствующей задаче. Она превращала образ «ужасного» зверя в элемент орнамента или рисунок, привязанный по смыслу к риторическим фигурам, использованным книжником⁷. Зарубежные исследователи, напротив, не сводят изобразительный инструментарий средневекового книжника к единому принципу. В англосаксонской традиции (идушей⁸ от М. Р. Джеймса) существует четыре основных семейства средневековых бестиариев в собственном смысле этого слова:

1) Бестиарий, первые две фигуры которого – лев и антилопа. Флоренс МакКалох⁹ предложил включить в первое семейство ещё три подсемейства: тип B-Isidore, тип H и переходный тип. B-Isidore (B-Is) – содержащий текст Physiologus (неизвестного греческого автора, III в. н.э.), изначально содержавшегося в бестиарии IX в. н.э., а также отрывки из «Этимологий» Исидора Севильского. H – содержит фрагменты бестиария и авиария Псевдо-Гуго из Сен-Виктора (XII в.). Иногда включается в подсе-

мейство ПА¹⁰, разделяясь на подтипы Y и W. Переходное подсемейство рукописей комбинирует между собой H и B-Is и включает в себя в заключении порядок перечисления животных в версии Исидора. Некоторые современные исследователи считают переходный тип отдельным, пятым семейством¹¹. Отечественная исследовательница Муратова К.М. считает версию B-Is рукописью переходного типа¹², не выделяя из неё подтип H. Она полагает, что первое семейство бестиариев – это и есть «переходная группа» от «Физиолога» к бестиариям. По Муратовой, к ней относятся изображения в рамках и медальонах конца XII – начала XIII вв. Она думает, что семейства разветвлялись в зависимости от того, какой из греческих списков «Физиолога»¹³ служил источником для каждого конкретного латинского перевода. Насколько этот подход справедлив, неизвестно. Зарубежные её оппоненты, такие, к примеру, как Брэндсан Йап, не подтверждают её выводов¹⁴.

2) «Второй группой»¹⁵ Муратова называет вообще все сложные многофигурные изображения миниатюр бестиариев конца XII в. Однако ценны её указания о цветовой гамме этого семейства. На золотом фоне содержались фигуры пёстрой окраски: ярко-красные, зелёные, цвета охры, голубые¹⁶ и т.п. Т.н. второе семейство – включает в себя подсемейства ПА, ПВ, ПС и ПД. Это различные авиарии периода Высокого Средневековья, выделяемые на основе порядка появления тех или иных птиц. В семействе доминирует вербальный тип изображения¹⁷. К подсемейству ПА можно отнести и миниатюры маргиналий «Топографии Ирландии» Гиральда Камбрийского¹⁸.

3) Третье семейство – в основном (в большинстве своём), инициальные бестиарии эпохи Возрождения и Раннего Нового Времени¹⁹. Однако существует мнение²⁰, что к третьему семейству также принадлежит (MS. 23, Westminster Abbey Library) рукопись второй половины XIII в., содержащая список «Топографии Ирландии». Текст бестиария этого типа содержит в начале проповедь «Quoscienscumque Peccator»²¹. Первой фигурой такого перечня являлся вол²².

4) Четвёртое семейство – составной бестиарий, содержащий списки трёх памятников: De proprietatibus rerum Бартоломея Английского (конец XII в.), «Этимологий» Исидора и из «Physiologus»'а (см. выше)²³.

«Топография Ирландии» в целом служит источником для позднейших английских бестиариев. Фигура белощёкой казарки²⁴ появляется в островных письменных памятниках только после 1186 г., вслед за фигурой из фрагмента (Т.Н. I. XV) «Топографии Ирландии», главы «О белощёких казарках (илл. 1; см. справа), появляющихся из бревна; и об их природе», NLI MS Giraldu 700, F. 11 v. Способ их движения описан средневековым клириком весьма подробно:

Есть здесь и множественные птицы, которые зовутся казарками белощёкими, коих природа производит, вопреки природе, чудесным образом; похожи на болотных гусей, но поменьше. Рождаются же подобной первой {капле} смолы из еловых брёвен, низвергнувшихся в водную гладь. Отсюда, точно будучи соединёнными с бревном водорослями, поместившись в ра-



ковины моллюсков, возникают в более свободном рождении при помощи клоува; и так по мере течения времени, покрытые надёжным одеянием оперений, или обрушиваются в воды, или полётом переносятся на вольный воздух. Из влаги древесной и морской, при помощи способа тайного и весьма достойного восторга для породы {животных}, получают пищу и рост.

Я видел много раз своими глазами более чем тысячу маленьких тел птиц этого вида, когда они возникали из одного бревна на берегу моря, помещённые в раковины, и уже сформировавшиеся.

Ведь не из соития этих, по обыкновению, рождаются яйца; никакая из них в произведении на свет не сидела на яйцах; кажется, что ни в одном из закоулков земель они не предаются влечению, ни гнездятся...

Движение этих птиц характеризуется в понимании книжника, как особенность регулярно повторяющегося процесса. Несмотря на то, что он приписывает реальному водоплавающему пернатому фантастические свойства и мистические черты, им подмечен действительный способ охоты этого представителя семейства утиных. В Ирландии XII в. эти птицы не гнездились, Ирландское море на тот момент – это только их ареал питания. Гнездовья этого вида казарок расположены на различных островах и архипелагах Арктики, известно, что вплоть до XVI в. они располагались на севере архипелага Новая Земля²⁵. Питается этот вид, кроме растительной пищи, моллюсками и ракообразными, чему и был свидетелем Гиральд Камбрийский.

158

Изображения маргинального bestiaria рукописи NLI MS Giraldu 700 можно разделить на пять типов: а) реальные животные (см. выше); б) мифические существа; в) зооморфные гибриды человека и животного, а также иные гибриды зверей; г) антропоморфные фигуры и портретная миниатюра исторических деятелей ирландской церкви; д) изображения людей с животными.

Интересной фигурой типа “а)” является курица (илл. 2; см. справа) (NLI MS Giraldu 700, F. 25 v) из фрагмента (Т.Н. II. XXV) главы «О петухах в Ирландии иначе, чем где-либо кричащих». Визуально в миниатюре нельзя заметить никаких признаков движения, петух стоит неподвижно «на земле». Однако словесное описание этой фигуры маркирует её саму, как способ измерения времени и пространства. Петух, кричащий в Ирландии три раза вместо двух в сутки из-за короткой ночи и длинного дня – признак её «инакового» географического положения и другого течения времени. Отрезков дня здесь больше, чем на британском острове. Поэтому субъективно они меньше, и время летит быстрее, чем в «цивилизованной» Англии.



Т.е., и эта рукопись «Топографии Ирландии» отчасти имеет особенности третьего семейства bestiaries. Хотя это не авиарий в чистом виде, но изображения птиц достаточно частотны. Так, зимородок «ныряет» и в сюжете главы «О зимородках, и их природе», и на миниатюре из NLI MS Giraldu, F. 12 г. Средневековый монах сообщает нам о них (Т.Н. I. XVIII):

Есть и птички, которых называют зимородками; меньшие чёрные дрозды; здесь, как и где-либо в другом месте, редкие и речные; куцы, по обра-



зу перепёлки; и ныряют в воду за маленькими рыбёшками, которыми кормятся. И хотя в других {случаях} сохраняют за собой свой внешний вид (илл. 3; см. слева), различаются только по цвету. На брюхе же белым, на спине чёрным запятнаны; тогда как в других местностях с краснеющим брюшком, с красным клювом и лапками, со сверкающими блестящей зеленью спиной и крыльями,

они были бы на манер попугая или павлина заметными и красивыми...

«Топография...» следует принципам «Физиолога» в главном – животные служат материалом для приведения примеров в религиозной проповеди. Гиральд вспоминает народную примету о том, что мёртвый зимородок не подвержен гниению. С этим камбро-норманнский барон увязывает пассаж, живописующий нетленность святых мощей:

...Так мужи святые, мёртвые для мира, зажённые огнём благодати, и вроде помещённые в землю, принимают нетленное свойство, и устраняют и очищают себя и прикоснувшихся к ним от червя недугов при помощи тщаний стремления к благу, и хороших вознаграждают благоуханием и пользой за добродетель...

Аmplification²⁶, как метод суггестии здесь проходит связующей нитью сквозь все фигуры бестиария, которые клирик счёл нужным привлечь в качестве инструментов собственной риторики. Средневековый автор нанизывает примеры из животного мира, этически интерпретируя их. Глава (Т.Н. I. XXII), посвящённая вороне, не является исключением:



Также ворон черных здесь или совсем нет, или они очень редки; почти все разные (илл. 4; см. слева).

Птицы эти вонзаются и втыкаются в моллюсковых рыбёшек напротив прибрежных камней сверху в воздухе, так что ту раковину, которую не имеют силы сломать клювом, по причине неудобства камня и высоты, взламывают столкновением.

Так и лукавое коварство древнего врага тех, которые поставлены внизу в ничтожном положении, будучи не в силах испортить, пытается более хитро привлечь на свою сторону уже возвеличенных до самой вершины достоинства; так, что поражая колеблющихся или презрением к усердию, или спесью надменности, насколько с высокой ступени, настолько охотнее сваливающихся вниз по причине пороков, более тяжко швыряет и обрушивает...

Тут архидьякон Брекнока встраивает в проповедь квазицитаты из Ерм. 93, 199 (пер. П.А. Преображенского):

...Так и диавол приходит к рабам Божиим, чтобы искушить их. И все те, которые полны веры, мужественно противятся ему. Тогда он приступает к тем, которые не полны веры, и имея возможность войти, входит в них, делает с ними, что хочет, и они становятся его рабами...

А также из наставлений Антония Великого (Ант. Речи. 55):

... Но известно, как ухитряется обмануть ее птицелов: приходит к тому месту, расстилает тенета и посыпает на виду семена; эту нищую сманивает он птицу с той высоты, она слетает и попадает в лов. Подобным образом делает и диавол, уловляя несовершенных христиан своими хитростями и низвергая их со своей высоты...

Иначе говоря, учёный монах эпохи Высокого Средневековья перифразирует патристику и апокрифы поздней античности (II-IV вв. н.э.), наполняя её смысловые пласты метафорами из животного мира.

Примечательно, что автор миниатюр изображает, вслед за Гиральдом (очень вероятно, что это и есть сам Валлиец), не только животных, присутствующих (илл. 5 – барсук; см. справа) в Ирландии, но и тех, которых там нет:



Две таких «иллюстрации» сопровождают главы XXVI и XXV первого раздела «Топографии...» соответственно. Клирик уточняет, что «...в Ирландии есть барсуки, но не бобр...». Фигура слева (илл. 6) – изображение отсутствующего животного. К перечню повадок и описанию внешнего бобра в главе Т.Н. I. XXVI присоединены также серна, лань, горностаи и ёж, отсутствующие на острове. С конца XII – начала XIII вв. бобр приобретал дополнительное аллегорическое значение фигуры кающегося грешника²⁷. Таким изысканным способом средневековый книжник намекал на отсутствие в Ирландии кающихся и праведных. В третьем разделе клирик посвящает недостаткам ирландского клира и прихожан несколько глав подряд, начиная с Т.Н. III. XXVI (О многих на острове, никогда не крещёных, и до которых ещё не дошло учение веры) по III. XXX (Насколько от монахов отстоят клирики, и им предпочитают).

Бестиарий Гиральда Камбрийского лишён такой отдельной фигуры, как Василиск. Рукопись «Топографии...» не содержит ни одного изображения этого мифического существа. Однако, в главе Т.Н. I. XXVII «О ласках, и их природах» автор, как бы между прочим, замечает:

...кроме того, для того, кто единственный среди прочих убивает взглядом, ласка (илл. 7; см. справа) – смерть для василиска...



На полях этой главы, тем не менее, нарисована только сама ласка и её пища – кроты и мыши. Следует отметить, что «зверинец» Гиральда весьма антропоцентричен:

...Так поскольку, по благородной предусмотрительности управителя, маленькие из каких угодно {животных} оберегаются старшими: чтобы он был в силах насторожиться или заметить {кого-то} из этих, ничто большее на земле, ничто прекрасное, что могло бы радовать полным счастьем. Что

достойнее человека под небом? Какая из змей, какой из пауков, какая из блях ничтожнее? Ничто ведь не без причины, и ни одно злодеяние Создатель не допустил без собственного средства против него...

Человек в этом ряду – канон, относительно которого выстроен каталог реальных и выдуманных «бестий» зарождающейся ирландской марки английского королевства. Но и человек не кажется в видении клирика единым биологическим видом. Демонические и искажённые его разновидности сходят к нам с рукописных страниц этого трактата (Т.Н. II. XX):



У Дувенальда, царя Лимериценского,²⁸ была женщина с бородою (илл. 8; см. слева) до пупа. Она имела и гребень выше от шеи через хребет книзу, подобно годовалому птенцу, покрытый волосьям покровом.

Женщина эта чудовишна в двух отношениях, однако не гермафродит. В прочих же [проявлениях] лишь по [своей] женской природе изнежена. И, [служа] как для насмешки, так и для изумления [на неё] смотрящих, она неотлучно следовала [за] толпой людей.

В волосатости хребта – не похожа ни на кого; по длине же бороды, соответствует обычаю отечества, а не природы.

[В наши же дни в Коннахте была замечена следующая [за] толпой людей женщина, представляющая природу и обоих полов, и являющаяся гермафродитом. Она имела бороду справа через обе губы и середину подбородка, по мужскому подобию, весьма густую и длинную²⁹; левую же сторону лица, с губами и частью подбородка, по-женски чистую, и лишенную всей волосатости³⁰.]

Уродства и звероподобность у Гиральда, как правило, не имеют статики. Любой монстр или чудовище передвигаются и исчезают, словно мираж. Все «инаковые» этнические существа, будь то принадлежащие к «краю запада» (т.е. Ирландии) или к «краю востока» (владения фатимидского Халифата), отмечаются печатью сексуальной девиации³¹. Пограничье ирландского «маршиона» в этом смысле ещё и отличалось утерей собственно этнической идентификации его обитателей³². Уродцы и ущербные разных мастей только «бывают замечены» в той или иной местности острова, но они не привязаны к ней ни по географическому, ни по национальному признаку. Все они характеризуются неким «смешанным» происхождением или «гибридной»³³ сущностью, гермафродитизмом или межвидовой помесью тех или иных тварей (Гиральд использует термин «mixta»).

Подобной фигурой является и «человекобык» (Т.Н. II. XXI), в главе посвящённой двум монстрам – «О получеловеке–полу-быке и о полу-быке–получеловеке»:

В окрестностях при Викингело, в то время, когда Морис Фиц-Джеральд занял ту землю и замок, увидели необыкновенного человека, если однако можно было бы называть его человеком. У него было все тело чело-

веческим, кроме (илл. 9; см. справа) конечностей, которые были бычьими. Ибо ведь от соединений с которыми расширяются и кисть от предплечья, и стопы от щиколоток, являл отчётливо выраженные копыта быка.

Голова его вовсе без волос; как с загылочной, так и с передней части, с уродливой плешью; у него только редкие пушинки клочками вместо волос.

Глаза большие; как по округлости, так и по цвету бычьи.

Лицо вплоть до рта затем плоское; вместо носа, кроме отверстий двух ноздрей, не имеет никакой выпуклости.

Он немой. Вместо речи же издавал только мычание...

На другом монстре, известном клирику только по слухам, он не останавливается так подробно. Словесное описание этого уродца отсутствует. Однако, и это чудовище привязано к региону Глендало, где его замечали:



...Незадолго до прибытия англов на остров, из соития мужа с коровой, с каким пороком в особенности испытывает затруднения этот народ, в гористой местности у Глендало корова родила человекоподобного телёнка...

В целом, все чудеса средневековый монах помещал в тот или иной действительно существовавший регион Ирландии. Тогда как приписываемые народу острова пороки не имели никакой локализации. Т.е., изображениями снабжены только последние два раздела «Топографии...» – «О чудесах и странностях Ирландии» и «Об обитателях этой страны». Непосредственно человек, как действующее лицо, появляется исключительно в первой части – «О расположении Ирландии». Следующие две «distinctio», посвящённые всяческой «небывальщине», оборотням, монстрам и чудесам святых, во внутреннем риторическом устройстве трактата играют роль примеров, которыми средневековый автор насыщал часть «descriptio» собственной риторики. При том, первая часть – тезис, на который клирик «нанизывает», будто бусины, образы чудовищ и юродивых. Сущность его – сопоставление (Т.Н. I. XXXIV–XL) конечностей «изысканного» Западного мира и Востока. Границы с той и с другой стороны изобилуют чудесами, но только край Запада – обладает благодетельными и добродетельными явлениями. Восток же несёт только Зло и яд.

Т.о., первый раздел логически и тематически связан с третьим, началом которого повествует о волнах заселения страны (снова о человеке). Гиральд сначала приводит утверждение (Т.Н. I. XXXIII):

...Также, никто из местных, здесь рождённый, никогда не покидая страну и здоровый воздух, никогда не заболел какой-либо разновидностью из трёх типов лихорадки. К одним только стремятся опасностям, и то редко...

И в последней части объясняет невероятное здоровье ирландцев и их

постоянное стремление к различного рода военным авантюрам пятью периодами внешней колонизации острова и вечными гражданскими распрями (Т.Н. III. I–VII). Это даёт нам представление о причине присутствия в bestiarii кодекса NLI MS Giraldus 700 значительного количества человеческих и человекообразных фигур. В зависимости от того, насколько невероятен, «волшебен» или чудовищен тот или иной образ, автор миниатюр добавлял к нему фигуру или черты животного. «Обыденные» же образы людей (Т.Н. III. XXXV) лишены всяких зооморфных элементов и написаны менее подробно. Не смотря на это, корень возникновения чудес – человек и его способ восприятия окружающей действительности. Ряд необычайных происшествий в «Топографии...» случается именно с монахами, занимавшимися практикой божественного созерцания (*meditatio*³⁴). Гиральд вспоминает легенду о чёрном дрозде Св. Кевина († 618), игумена Глендало:



все изображения Святого Кевина по Ирландии имеют в протянутой в руке чёрного дрозда.

Жанр *meditatio* берёт своё начало от труда Бернара Клервосского «*Meditatio in passionem et resurrectionem Domini*». Сочувствие Христу подразумевало полное и глубокое погружение в процесс своего рода эпистемологической эмпатии. Иначе говоря, доподлинно неизвестно, сколько именно времени святой был неподвижен в созерцании, и в какой именно момент птица вывела своё потомство – до или после того, как игумен её заметил.

Ещё одной диковинкой сходной природы была фигура женщины, восседающей на лошади по-мужски:

...Как женщины же так и мужчины с растянутыми голеньями, протянув щиколотки с обеих сторон, имеют обыкновение ездить верхом (илл. 11; см. справа).

Всё необычное и выходящее за пределы существовавшей в голове клирика «нормы» монах ощутимо увязывал с образом «зверя»



или Левиафана. Это касалось и катастрофических природных явлений (Т.Н. II. XII) в акватории вокруг острова, и странностей в поведении отдельных его жителей (Т.Н. II. XXIII):

У Родерика, короля Коннахта, был белый домашний козел, в своем роде выдающийся как длиной волос, так и высотой рогов.

Он по-звериному возлюбил некоторую женщину, к которой был послан для выпаса. Она, презреннейшая, скорее признавая себя зверем [этим] позволением, чем он (илл. 12; см. справа) – действием, предоставила ему себя для использования. О поступок бесчестный и гнусный!

О как чудовищно подчиняется разум чувственности!

В то время, как закон природы перерождается, насколько повелитель зверей звереет до скотского состояния [и] осмысленно склоняет себя к столь позорной связи с неразумным животным? Хотя с обеих сторон [это] будет в высшей степени ужасно и мерзко, однако гораздо менее [для зверей, ибо] звери подчинены разумным [существам] во всём, поскольку они – звери и поскольку они естественным образом готовы служить. Хотя созданы они для пользы, а не для злоупотребления...



164

Таким образом, «Топография Ирландии», сама будучи элементом диспозитивной риторической инфазы «островного» корпуса текстов Гиральда Камбрийского (вместе с «Завоеванием Ирландии»), имеет собственную внутреннюю лестницу построения рассуждений – такую же инверсивную, как и весь извод письменного памятника NLI MS Giraldu 700. Диспозиция помещена автором в начало трактата, это первый раздел «De situ Hiberniae». Часть, посвященная чудесам – инвенция, это исключительно количественное напластование варьирующихся монстров и небылиц. Последний раздел замыкает эту триаду ораторского искусства итоговыми суждениями об ирландском народе, клире и государстве (не в пользу последних).

¹ NLI MS Giraldu 700 – рукопись, созданная около 1200 г. Содержит по две колонки, с 36 строками каждая. Инициалы чередуются красным и светло-голубым, как и названия глав с их нумерацией. Заглавие каждого раздела вверху страницы также чередует цвета букв. Листы 69 и 87 – позднейшая вставка. Огромное количество маргинальных миниатюр. Рукопись написана тремя разными почерками разных лет, первый – ок. 1200 г., им написана собственно «Топография Ирландии». Второй – почерк копииста «Завоевания Ирландии» тех же лет, третий более поздний, с пометами на полях, предположительно конца XIII – начала XIV вв. Два вставленных листа и «план ко

второму изданию»(proemium secunde edicionis) – выполнены этим третьим почерком. До XIV в. принадлежал викариям Герфордского кафедрального собора, на F. [99] г в верхнем правом углу подпись владельца – Уолтера Майба.

² Yamamoto D. *The Boundaries of the Human in Medieval English Literature*. N. Y., 2000: Ed. OUP. P.17.

³ Murphy J.J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley; LA; London: Ed. CUP, 1981. P. 90.

⁴ Murphy J.J. *Op. cit.* P. 91

⁵ *Ibid.* P. 91

⁶ Кобрин К.Р. *Средние века: очерки о границах, идентичности и рефлексии*. М.-СПб.: Центр Гуманитарных Инициатив, 2016. СС.88-89.

⁷ Махов А.Е. *Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии*. М.: Intrada, 2011. СС. 210-213.

⁸ James M.R. *The Bestiary Being a Reproduction in Full of the Ms. II-4-26 in the Univ. Library. Cambridge, with Supplementary Plates from Other Mss. of English Origin, and a Preliminary Study of the Latin Bestiary as Current in England*, edit. for the Roxburgh Club. Oxford, 1928. PP.13-22.

⁹ McCulloch F. *Mediaeval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1962. PP. 28-33.

¹⁰ George W.B., Yapp W.B. *The naming of the beasts: natural history in the medieval bestiary*. London: Duckworth, 1991. PP.4-6.

¹¹ Dines Ilya. *The problem of the Transitional Family of bestiaries // Reinardus: Yearbook of the International Reynard Society (24)*. 2012. P. 34.

¹² Муратова К.М. *Средневековый bestiарий (вступ. ст.) // Средневековый bestiарий*. под ред. Муратовой К.М. пер. на англ. Китросская И.И. пер. со старофр. Микушевич М. М.: Искусство, 1984. С. 34.

¹³ Там же. С. 14.

¹⁴ George W.B., Yapp W.B. *Op. cit.* PP. 34-38.

¹⁵ Муратова К.М. *Цит. соч.* С. 36

¹⁶ Там же. С. 38.

¹⁷ Clark W.B. *A Medieval Book of Beasts: The Second-family Bestiary. Commentary, Art, Text and Translation*. Boydell Press, s. a. P. 26.

¹⁸ Clark W.B. *Op. cit.* P.46.

¹⁹ Binski P., Zutshi P. *Western Illuminated Manuscripts: A Catalogue of the Collection in Cambridge University Library*. Cambridge; N. Y.: ed. CUP, 2011. P. 89.

²⁰ Kline N.R. *Maps of Medieval Thought: The Hereford Paradigm*. Woodbridge: Boydell Press, 2001. P. 114.

²¹ Baxter R. *Bestiaries and Their Users in the Middle Ages*. Phoenix Mill: Sutton Pub, 1998. P.141.

²² Clark W.B. *Op. cit.* P. 12.

²³ *Ibid.* P.14.

²⁴ White T.H. *The Book of Beasts: Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century*. N. Y.: Courier Corporation & Dover Publ., Inc., 1954. P. 238.

²⁵ Бушув А. *Белошѣкая казарка // Elementy.ru/Главная/Картинка дня/04.08.16*.

Сайт научно-популярного проекта «Элементы». © 2005-2015 «Элементы». URL: http://elementy.ru/kartinka_dnya/112/Beloshchekaya_kazarka. Дата последнего обращения 14.09.16 01:13

²⁶ Mantello F.A.C., Rigg A.G. *Medieval Latin: An Introduction and Bibliographical Guide*. Washington: Catholic University of America Press, 1996. P. 309.

²⁷ Сайт Simbolarium. Эмблематика. URL: <http://www.simbolarium.ru/simbolarium/sym-uk-cyr/cyr-b/bo/bobr.htm> дата последнего обращения 22.09.16 20:54

²⁸ Лимерик, регион Ирландии.

²⁹ Данная тематика была не редкостью для средневековой литературы именно XII столетия. Например, у Алана Лилльского, в *De planctu Naturae*, есть частые упоминания о том, как Венера «обезмужчинивает мужчину» и превращает «его» в «нее», а иначе говоря, творит монстров (см. также в Leupin, Alexandre. *Barbarolexis: Medieval Writing and Sexuality*. Cambridge (USA): Harvard University Press, 1989. P. 60).

³⁰ В Средние Века люди с подобными эндокринологическими нарушениями в основном занимались скоморошеством и цирковым ремеслом, и, скорее всего, Гиральд имеет в виду именно такую «женщину», т.к. выбривались волосы с одной стороны именно с этой целью. (подробнее см.: Thomson R.G. *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. N. Y.: NYU Press, 1996. P. 43).

166

³¹ Philips K.M. *Before Orientalism: Asian Peoples and Cultures in European Travel Writing, 1245-1510*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 2013. P. 143.

³² Cohen J.J. *Hybrids, Monsters, Borderlands: the Bodies of Gerald of Wales // The Postcolonial Middle Ages*. ed. J.J. Cohen. N. Y.: St. Martin's Press & Palgrave, 2001. P. 93.

³³ Cohen. *Op. cit.* P. 94

³⁴ Karnes M. *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages*. Chicago–London: University of Chicago Press, 2011. P. 123.

А. Е. Махов (РГГУ; ИМЛИ РАН; ИНИОН РАН)

Lepus in fabula.

Движение зверя как метафора поэтической речи
(разрозненные заметки к возможной теме)

История поэтики наполнена метафорами. И речь поэта, и процесс его работы, и его произведение с древнейших времен описывались метафорически: например, голос поэта – водный поток (вплоть до Пушкина: «Имел он песен дивный дар / И голос, шуму вод подобный»), сам он – пчела (начиная, видимо, с «Иона» Платона, где поэты «собирают» свои песни «в садах и рощах Муз», как пчелы собирают пыльцу, – эта метафора соединится с идеей плодотворного творческого подражания у Сенеки и Петрарки: как пчела собирает пыльцу с разных цветов, так и поэт заимствует из разных источников¹), его произведение – хорошо, ладно сделанная «вещь», подобная зданию, корпусу корабля, изделию плотника или столера², и т. д.

В ряду подобного рода поэтологических метафор бестиарные образы встречаются нечасто. Из метафор, обозначающих самого поэта, помимо упомянутой пчелы на ум приходит, пожалуй, медведица, рожающая медвежат бесформенными и придающая им форму вылизыванием (это поверье, восходящее, видимо, к Плинию Старшему³, повторяют средневековые бестиарии). Возможность истолковать поведение медведицы как метафору словесного творчества намечается у римских авторов: Светоний («О поэтах. Вергилий». 22) и Авл Геллий («Аттические ночи». XVII, 10, 2–3) сравнивают работу Вергилия над отделкой стихов с этой бестиарной повадкой; средневековый автор, Алан Лилльский, в «Глаче Природы» косвенным образом сравнивает с поэтом саму медведицу, как бы переворачивая метафору: «Медведица, произведшая на свет бесформенное потомство через врата ноздрей, приводит их в лучшую форму, вычеканивает их, непрестанно вылизывая стилем языка (*ipsos stylo linguae crebrius delambendo monetans, meliorem ducebat in formam*)»⁴. Выражение «стило (*stylus*) языка» вводит бестиарный образ в область поэтологических смыслов. Поэт, как, впрочем, и художник, «вылизыванием», т. е. своей искусной обработкой, доводит бесформенный материал до состояния совершенной оформленности. Эта метафора, популярная в эпоху Ренессанса, доживает до эпохи романтизма. Она появляется у Августа Вильгельма Шлегеля с негативной коннотацией, в его критике кантовского учения о гении. Кант напрасно, по мнению Шлегеля, надел на гения «кочки вкуса»; «по Канту гений, как медведица, рождает лишь бесформенное потомство, которое обретает форму лишь посредством вкуса»⁵.

Чрезвычайно редко сравнения поэта со зверем выстраиваются в единую смысловую цепочку. Мне, собственно, известен лишь один такой

случай. У немецкого барочного поэтолога Михаэля Бергмана («*Aerarium Poeticum*», 1663) и дословно повторяющего его Иоганна Кристофа Меннлинга имеется следующая тройная метафора: «Поэт вначале подобен пчеле, потом шелковичному червю, и наконец, – медведю (*sic!*), вылизывающему свое потомство»⁶. Три звериных ипостаси поэта соответствуют, видимо, трем стадиям риторического процесса, распространяемым в эту эпоху и на поэзию: поэт находит и собирает мысли (*inventio* – стадия пчелы), затем располагает их (сплетает воедино, как шелковичный червь плетет из шелковой нити кокон, – стадия *dispositio*) и, наконец, облакает их в словесную форму (*elocutio* – стадия медведицы).

По всей вероятности, не менее редки случаи, когда поэтическая речь сравнивается с движением (или определенным способом движения) зверя. Пожалуй, самая знаменитая бестиарная метафора речи – *lupus in fabula* – связана с остановкой речи, а не с ее движением: в речь, которая внезапно прервалась, пришел «волк» – согласно поверью, что при встрече человека и волка человек лишается голоса, если волк замечает его первым. Возникшая еще в античности, эта метафора усваивается в средневековых бестиариях. Я использую ее в названии статьи, но с заменой волка (*lupus*) на зайца (*lepus*); смысл этой замены, надеюсь, прояснится далее.

168 Мой материал представляет собой лишь разрозненные предварительные заметки к описанию этого типа поэтологической метафоры. Но, может, появление метафор подобного типа – всего лишь случайность, которая и не заслуживает особого исследования?

Развеять эти сомнения помогает текстовый корпус, отразивший древнейшие индоевропейские представления о поэтическом творчестве, – гимны «Ригведы», исследованные именно в поэтологическом аспекте П. А. Гринцером. Детально анализируя соответствующую метафорику «Ригведы», он выделяет в ней сравнения гимна с конями. Прочитав лишь два примера из приводимых П. А. Гринцером в его собственном переводе: «Дайте нам, Маруты, этого бегущего к цели коня в колеснице <...> – священное слово...»; «Да стяжут успех кони, наши гимны <...>, они сами движутся вперед, как погонщики скота»⁷. Мы видим, что поэтическое слово здесь движется, и движется как зверь – «бежит к цели», «движется вперед» подобно коню.

Пользуется ли подобными метафорами античная теория словесности? Приведу два бестиарных примера из трактата Деметрия «О стиле».

В первом случае Деметрий рассуждает о выразительной силе краткости: «Страстность и сила [выражения] исчезают в растянутой речи. И как животные сжимают тело, вступая в драку, так речь как бы стягивается в кольцо для усиления выразительности»⁸. Краткая речь подобна не столько самому движению, сколько его подготовке – тому начальному положению тела, из которого зверь переходит в атаку.

В другом примере бестиарного сравнения мы, казалось бы, еще дальше уходим от движения как *tertium comparationis* аналогии:

«Однажды Диоген боролся с <...> красивым юношей и в ходе борьбы принял неприличную позу. Когда же юноша в испуге отшатнулся, Диоген сказал ему: “Не бойся, юноша! В этом я тебе не товарищ”. Ведь смешными эти слова делает находчивость, а сильными – скрытый смысл. И вполне можно сказать, что всякий вид речи киника напоминает собаку, которая, вилля хвостиком, может укусить»⁹.

Речь киника сравнивается не с движением, но скорее с поведением

собака, которая под своим «доброжелательным» видом (виляние хвостиком!) скрывает агрессивные намерения (желание укусить). Хотя собственно движение – лишь составная часть этого поведения, в bestiарной характеристике речи киника возникает момент, который будет для меня важен и дальше: с поведением зверя сравнивается речь уклончивая, непрямая, скрывающая свой смысл, даже непредсказуемая. Собачье «виляние хвостиком» семантизируется, становясь знаком коварства; а «коварная», скрывающая свои намерения собака в свою очередь служит метафорой речи киника, исполненной «скрытого смысла».

Средневековые bestiарии подхватывают возможность семантической дифференциации разных свойств (или «природ», как их называли авторы bestiариев) зверей. Зверь в bestiариях наделен целым комплексом значений; «значить» могут особенности его физического устройства, повадки, цвет – а также и манера движения. Извилистая, петляющая, непрямая походка наводила на мысль о греховности, в частности, о коварстве. Именно так воспринималась лиса, которая якобы «никогда не двигается по прямой, но зигзагом»; само латинское название лисы, «volpes» или «vulpes», выводилось из выражения «volutans pedibus» – «петляющая ногами». Это ее свойство означает, что она «коварна телом и душой»¹⁰. Своей походкой – и соответствующей семантикой – с лисой в bestiарии сходен заяц: «Он бежит весьма быстро, но никогда – по прямой линии», и потому «он – символ греха»¹¹.

Очевидно, что манера движения (так сказать, походка) зверя в средневековом воображении могла наделаться моральным значением. Но имела ли она значение поэтологическое?

Обратимся для начала к общеизвестному тексту – характеристике певческо-сказительской манеры Бояна из «Слова о полку Игореве:

«Боян же вещей, если хотел кому песнь воспеть, то растекался белой по древу, серым волком по земле, сизым орлом под облаками»¹².

Когда Боян пел – он «растекался» (в других переводах также «носился», «разлетался») подобно белке, волку, сизому орлу; дальше говорится, что он «скакал», подобно соловью, «по мысленному древу», летал, рыскал... Что означает эта поразительная физическая активность Бояна с точки зрения истории поэтики?

Очевидно, что его пение последовательно уподобляется движению целого ряда зверей, и эти движения – «растекание», «скакание», «рыскание» – явным образом далеки от прямолинейности. Конечно, манера «движения» Бояна ни в коей мере не связана с какой-либо моральной характеристикой, как это было в вышеописанных случаях лисы и зайца. Но, быть может, эти bestiарные движения Бояна метафорически передают его манеру сказывания?

Одна из древнейших тем поэтики – сравнение и/или противопоставление двух поэтических манер: простой, прямой, ясной – и сложной, украшенной, замысловатой. Эта оппозиция, в разные эпохи и у разных филологов получавшая разные обозначения (античные аттицизм и азианизм; противопоставление классики и маньеризма у Э. Р. Курциуса; общеизвестная пара классицизм / барокко, и т. п.), известна и средневековым латинским поэтикам, созданным в основном на рубеже XII–XIII в., несколько позже «Слова».

Противопоставление манер – а скорее даже их взаимодополнение, поскольку они не воспринимаются как враждебные и исключющие друг

друга, – распылено по разным разделам этих поэтик: оно всплывает в обсуждении стилей (усложненная манера соответствует *modus gravis*); в характеристике двух «порядков» изложения – естественного и искусственного (*ordo naturalis*, при котором события излагаются в их реальной последовательности, и *ordo artificialis*, в котором реальная последовательность в повествовании нарушается); в описании процедур аббревиации и амплификации (усложненность предполагается второй из них) и противопоставлении двух типов украшения – *ornatus facilis* (тип, предполагающий использование фигур) и *ornatus difficilis* (предполагает использование тропов – т. е. обозначений вещей несобственными именами).

В этих поэтиках нет бестиарных метафор, но есть метафоры движения, которые напоминают вышеописанные звериные «походки». Так, Эверард Немец в своем «Лабиринте» сравнивает амплификацию и аббревиацию с двумя путями, которым нужно пользоваться попеременно, – «вот бегу по трудной тропе, а вот позволено мне идти по ровному пути (*nunc limite curro difficile; plana nunc licet ire via*)». Амплификация, описанная как «бег по трудной тропе», совершается восемью способами, один из которых – перифраза – описан как кружение: «красивым кружением избегаю низких вещей... (*pulchro circuitu rem vilem vito...*)»¹³. Перифраза кружит, как лиса или заяц?

К метафоре двух путей прибегает и другой поэтолог, Джеффри Винсофский, когда описывает (в трактате «*Poetria Nova*») два порядка изложения – искусственный и естественный. «Порядок имеет два пути: порой он продвигается по обходному пути искусства (*limite nititur artis*), порой следует по мостовой природы (*sequitur stratam naturae*)»¹⁴. Искусственный порядок у Джеффри соотносится с естественным, как проселок, тропа, обходной путь (*limes*) – с широкой, прямой, ровной мощеной дорогой (*strata*). Различие путей предполагает и различие в характере движений по ним: *limes*, тропинка-обход (*by-pass* в переводе Эрнеста Галло¹⁵), конечно, заставит петлять и кружить; ровная *strata* даст возможность двигаться по прямой.

Казалось бы, метафорика Джеффри предполагает однозначную оценку путей: широкая мощеная дорога лучше петляющей тропинки. Однако это не так. Искусственному порядку отдается явное предпочтение: «Первый порядок бесплоден (*sterilis*), ветвь же вторая плодотворна, и из чудесного начала ветвь разрастается в ветви (*mira succrescit origine ramus in gamos*), единая – во множество, одна – в восемь»¹⁶. Здесь проявляется чисто средневековое пристрастие к амплификации и разного рода «умножениям» (*multiplicatio*); появление же числа «восемь» объясняется тем, что Джеффри, вдобавок к различению естественного и искусственного порядков, выделяет в пределах последнего восемь разновидностей. Искусственный порядок «чудесен», потому что позволяет поэзии разрастись, расширяться наподобие дерева. Но расширяется («растекается»), по выражению поэта) и Боян – сначала «превращаясь» в трех вышеупомянутых зверей; потом «пущая» десять соколов на стадо лебедей (метафора перстов и струн), а затем и «превращаясь» в воображении поэта в весьма подвижного соловья – скачущего, летающего, свивающего «славу обеих половин сего времени», рщущего «по тропе Трояна».

И сами поэтические приемы, придающие поэтической речи украшенность и усложненность, у Джеффри активно «движутся»; к ним многократно применяется глагол «бежать» – так, «гипербола бежит (*currat*

yperbolus)»¹⁷; отступление (*digressio*), как один из приемов амплификации, совершает прыжок: «Есть такой вид отступления, при котором пропускаю ближайшее и, меняя порядок, выдвигаю вперед отдаленное. <...> Порой пропускаю середину и перелетаю ее в некоем прыжке (*salto quodam quasi transvolvo*); затем возвращаюсь туда, откуда начал отступление»¹⁸.

Возвращаясь к Бояну, отметим приводимый в «Слове...» пример его предполагаемого стиля (собственно, того, как бы сказывал Боян, будь он на месте автора «Слова...»), который свидетельствует о приверженности певца к украшенной, усложненной манере. Полки Игоря описаны странной конструкцией, которую можно определить как ложный отрицательный параллелизм. «Не буря соколов занесла через поля широкие...» – здесь можно было бы ожидать продолжения вроде «то полки Игоревы подошли к Дону»; но усложненный темный стиль предполагает нарушение ожидания, и мы имеем, вместо ожидаемой прямой номинации (Игоревы полки), еще одну метафору: «...стаи галок несутся к Дону Великому». Не в самом ли деле Боян – и скачет, и летает, и «свивает»; посредством еще одной метафоры уводит нас от ожидаемого прямого названия предмета?

Итак, поэт и сама его поэзия (а именно, элементы, усложняющие поэтический язык) описываются как бурно двигающиеся – бегающие, летающие, прыгающие, даже скачущие (как Боян-соловей в «Слове о полку Игореве»). Эта метафорика выходит за пределы Средневековья. О. Л. Довгий, очерчивая весьма обширную семантику глагола «скакать» в русской поэзии XVIII века, отмечает и случаи его применения к элементам поэзии: так, у Тредиаковского «Эрата смычком, ногами / Скачет, также и стихами...»; в поэтологическом тексте («Для известия», из книги «Три оды парафрастические псалма 143») тот же Тредиаковский подъем и падение в ямбе и хорее передает словами «вскок» и «скок»¹⁹.

Поэтическая речь усложненного, темного стиля не просто движется – она кружит, петляет: именно так, как замысловато петляют заяц и лиса, а может, и «растекающийся» волк из «Песни о полку Игореве». Кому-то эта манера может не нравиться – и тогда сравнение поэтической речи с петлянием зайца наделяется негативным смыслом. Именно такой случай мы находим в тексте, относящемся к началу XIII в. (значит, почти современном «Слову о полку Игореве»), – в романе Готфрида Страсбургского «Тристан». В знаменитом поэтологическом отступлении Готфрид сравнивает манеры разных поэтов. Едва ли не идеальной ему представляется манера Гартмана фон Ауэ: «его истории и внутри, и снаружи, сплошь украшены, и словами и смыслами! <...> Как ясны и как прозрачны его кристалльные слова (*cristallinen worteln*)...». Несмотря на украшенность, его стиль сохраняет прозрачность (отголосок риторической категории *perspicuitas*). Но есть совсем другой поэт, полностью Гартману противоположный, – лишенный гартмановской ясности, этот поэт «вслед за зайцем (*des hasen geselle*) хочет совершать на словесной поляне высокие прыжки и дальние обходы своими случайно брошенными словами (*bickelworten*)»²⁰.

Сказывание поэта, которое лишено ясности, уклончиво и замысловато, сравнивается с петляющим движением зайца. Вот он, наш «*lepus in fabula*» – «заяц в сказании»! Но кто же этот заяц? По мнению большинства исследователей, Готфрид Страсбургский имеет в виду Вольфрама фон Эшенбаха. Последний сам сравнил свою повествовательную манеру с замысловатым движением зайца, отнюдь не вкладывая в это сравнение негативный смысл.

Вольфрам – «трудный» поэт, который сознательно преподносит свою трудность как достоинство, доступное лишь избранным: его поэтическая речь – не для всех. Его «Парцифаль» начинается замысловатым сравнением – душа человека подобна сороке, она так же двухцветна: «Если сомнение поселилось в сердце, то в душе должна завестись горечь. Постыдно и прекрасно, когда мужское бесстрашие смешивается [со своей противоположностью], как цвета сороки...». Далее следует весьма необычное «разъяснение»: «Это крылатое сравнение – слишком быстрое для тупых людей. Они не понимают его смысла: оно петляет перед ними (wenken), словно вспугнутый заяц»²¹.

Само это разъяснение нуждается в разъяснении, которое и дает крупнейший знаток немецкой средневековой поэтики Вальтер Хауг: «Вольфрам утверждает, что “крылатое сравнение” с черно-белой сорокой трудно понять, поскольку герой, который одновременно добродетелен и зол, останется непонятным для “тупых людей”; понять происходящее с ним им так же трудно, как схватить петляющего зайца»²².

Вновь темное, не прямое сказывание сравнивается с замысловатым движением зверя; различие – лишь в выборе самого зверя: «растекающийся» волк Бояна превращается у Вольфрама в петляющего зайца. Однако у Вольфрама повествование, понятое как игра Аventura, еще и непредсказуемо: метафоре заячьего петляния вторит метафора повествования как броска костей, которую выявила в «Парцифале» Мирелла Шнидер²³. Аventura бросает кости. Когда после почти трех с половиной тысяч стихов романа наконец-то рождается его главный герой, автор заявляет: «Здесь аventura сделала свой первый бросок (wurf gespielt) и наметились ее начало; ибо родился тот, для которого и замышлялось это повествование»²⁴.

Итак, события в сюжете подобны броскам при игре в кости; следить за этими бросками так же нелегко, как и за петлями, которые выделяет наш «повествовательный» заяц: «Кто разбирается в этих бросках костей (schanzen), тот умен»²⁵. Любопытно, что эти две метафоры повествования связан воедино и критик Вольфрама, Готфрид Страсбургский, придав им негативный смысл: презрительно сравнивая рассказ Вольфрама с петляющим зайцем, он называет его слова «bickelworten»; «bickel» буквально – «игральная кость»²⁶.

Следующая встреча с «*lepus in fabula*» ожидает нас спустя несколько столетий и вновь при обсуждении романа, но теперь уже прозаического, печатного, ставшего достоянием весьма широкой публики. И сам роман, и чрезмерное увлечение им в XVII-XVIII вв. находят немало критиков; среди непримиримых врагов жанра – швейцарский священник и теолог Готтхард Хайдеггер. Роман критиковали за безнравственность, бесполезность и т. п. – Хайдеггер присовокупляет к этой критике совсем иной аргумент. По его мнению, сочинители романов похищают у читателя его лучшее время, ибо читатель романов «не может читать его выборочно (hin und her), но должен пройти через все действие в его последовательности (in seiner Ordnung); они [романы] устроены согласно безрассудному человеческому аппетиту к любопытному; как только человек (я говорю о тех людях, что попростодушнее) начнет [читать роман], так и вцепится всеми зубами и втянется как сеть, – все забудет, пока не дойдет до конца. Так Сенека признается, что такое произошло с ним при чтении, возможно, более полезной книги»²⁷. Он открыл ее, чтобы бросить взгляд, но при-

ятные материи так привлекли его, что он не мог оторваться; время, голод, жажда и погода звали его прочь от книги, но он должен был ее дочесть etc. Такое происходит и со всем читателями романов. Левретку, напавшую на заячий след, отгасить [от него] намного легче, чем мокрый нос от его романа (Ein Wind-Spiel, das auff eine Hasenspur gerathen, ist vil leichter zuruckzubringen, als eine Feuchtnas ab seinem Roman)»²⁸.

Рассуждение Хайдеггера – ценное свидетельство по истории читательских практик. Ученый теолог, видимо, полагает, что читать книгу нужно не подряд, от начала до конца, но выбирая из нее нужные места. Известно, что «ученое» чтение сопровождалось эксцерпированием, выбором и выписыванием из книги нужных фрагментов, которые рубрицировались по «общим местам» – составление «книг общих мест» из систематизированных выписок рассматривалось как особое искусство; существовали даже пособия по искусству выписывания²⁹.

Итак, чтение – это искусство фрагментации; роман же плох для Хайдеггера тем, что фрагментации не поддается – он заставляет себя «проглатывать» (как сказал бы современный потребитель романов), читать от начала до конца. Роман заманивает читателя – как заяц заманивает (вопреки собственной воле) за собой охотничью собаку. Движение зверя вновь оказывается метафорой особой повествовательной стратегии – такого рассказа, который завлекает читателя в текст и не дает ему из него выйти.

«Заяц в фавуле» в последний раз появится у нас в связи с ренессансным жанром, название которого включает в себе иных животных: кокалан, «петух на осле» (соq-à-l'âne) – стихотворная нелепица, внешне бессвязная, но скрывающая порой сатирический смысл; название восходит к выражению «прыгать с петуха на осла» (sauter du соq à l'âne), т. е. говорить бессвязно. Нас интересует метафорический план этой терминологии. «Прыгает» с петуха на осла человек – но в обозначении жанра эта человеческая компонента уже не воспринимается: название заставляет нас представить себе именно петуха, который едет на осле. Вновь звериное движение – и вновь оно выступает метафорой речи, в данном случае причудливой до нелепости.

Бытование жанра не ограничивалось Францией. В середине XVII в Филип Харсдёрфер кратко обсуждает этот жанр в своей «Поэтической воронке» и приводит собственный пример кокалана – стихотворное описание «безобразной, но все же гордой девы»:

Runtzel sind an eurer Stirn
gleich dem Zwirn /
der am Haspel steht in Ruh:
Es ist wie ein Schwanz vom Hasen
eure Nasen /
und die Wangen wie ein Schuh.

(Морщины на вашем лбу подобны нити, что лежит на мотовиле.
Ваш нос – словно заячий хвост, а щеки – как башмак)³⁰.

Движения зайца вообще не упомянуто, а заяц (вернее, его хвост) выступает метафорой уродливости гордой девы – т. е. метафорой предмета повествования, а не повествования как такового. Однако предмет повествования и само повествование тут породнены – и своей нелепостью (не-

лепа дева, нелеп и рассказ о ней), и бестиарной метафорикой: повествование подобно петуху на осле, а красавица, о которой повествуется, подобна зайцу.

Свою цепь разрозненных заметок я заключаю хрестоматийным текстом – вступлением к пушкинской поэме «Руслан и Людмила». Кто не помнит «кота ученого», который «ходит по цепи кругом»? Круговое движение кота, детально проанализированное Е. В. Пчеловым, понимается им в целом как «круговорот времени, вечная смена дня и ночи». Однако от исследователя не ускользнул и поэтологический аспект поведения кота, который, как все мы помним, «идет направо – песнь заводит, налево – сказку говорит»: направление движения связано с жанрами, а значит, и с манерой сказывания. По мнению Е. В. Пчелова, движение «направо» – это «движение вместе с солнцем <...> кот идёт как бы вместе с течением времени, его движение соответствует естественной смене дня и ночи. Этому движению соответствует песня». Когда кот «движется в обратном направлении, то есть противоположно течению времени – он идёт в прошлое. Это движение не соответствует естественной смене дня и ночи, и с ним соотносится сказка – произведение заведомо “нереальное”, фантастическое»³¹.

Кот движется то в «естественном», то в «противоестественном» направлении, и соответственно выбирает то, видимо, более естественный (песня), то фантастический жанр (сказка). Оппозиция естественного и противоестественного движения, которая просматривается в рассуждении Е. В. Пчелова, коррелирует, на мой взгляд, с обсуждаемой мной оппозицией манер поэтической речи: простой, прямой – и сложной, замысловатой. Песня говорит просто и ясно³², сказка – намеками (вспомним: «сказка ложь, да в ней намек...»). В отличие от вечно петляющего зайца кот лукоморья способен переключаться с одной манеры на другую, быть и простым и сложным, и естественным и «фантастическим». Насколько уникален в своем протезизме пушкинский бестиарный поэтолог? Лишь дальнейшие поиски бестиарных метафор поэтической речи, возможно, позволят ответить на этот вопрос.

¹ Сенека, Письма к Луцилию (86); Петрарка, Письма о делах повседневных (I:8:2). Подробнее о мотиве см.: Лозинская Е. В. Подражание // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 369.

² См. перечень «вещных» метафор поэтического произведения в статье: Leidl Ch. Autor und Werk. Metaphern in der Konstitution literarischer Kategorien // *Dictynna: Revue de poésie latine*. Lille, 2005. N 2. P. 17.

³ Плиний, «Естественная история», VIII:liv:126

⁴ Alanus de Insulis. De planctu naturae // *Patrologia Latina*. Vol. 210. Col. 438.

⁵ Schlegel A. W. Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Bd 1. Paderborn: Schöningh, 1989. S. 243.

⁶ Männling J. C. Der europäische Helicon (1704) // *Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland* / Hrsg. von H. G. Rotzer. Darmstadt, 1982. S. 143-144.

⁷ Гринцер Н. П., Гринцер П. А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М.: РГГУ, 2000. С. 179.

⁸ Деметрий. О стиле. I, 8 / Перев. Н. А. Старостиной и О. В. Смыки // Античные риторика. М.: МГУ, 1978. С. 238.

⁹ Там же. V, 261. С. 278.

¹⁰ Pastoureau M. Bestiari del Medioevo / Trad. C. Testi. Torino: Einaudi, 2012. P. 157.

¹¹ Ibid. P. 159.

¹² Цитирую в переводе Д. С. Лихачева, с заменой «мысли» на «белку» («мышь»). Как и некоторым переводчикам «Слова», мне кажется логичным чтение «мышь» вместо более распространенного «мысль»: такое чтение дает нам симметричную конструкцию из трех зверей, с движением которых сравнивается манера Бюна. Свод переводов «Слова» см. на сайте Б. В. Орехова nevmenandr.net.

¹³ Everardus Alemannus. Laborinthus // Les arts poétique du XII et du XIII siècle / Ed. par E. Faral. P., 1924. P. 347.

¹⁴ Gallo E. The Poetria Nova and its sources in early rhetorical doctrine. Hague, 1971. P. 18.

¹⁵ Ibid. P. 19.

¹⁶ Ibid. P. 18-19.

¹⁷ Ibid. P. 68.

¹⁸ Ibid. P. 42.

¹⁹ Довгий О. Л. Поэзия сквозь призму глаголов движения: опыт тезаурусного анализа // Новый филологический вестник. 2015. № 4 (35). СС. 96, 102.

²⁰ Gottfried von Strassburg. Tristan / Hrsg. von F. Ranke. Bde 1-3. Stuttgart: Reclam, 2007. Bd 1. S. 284 (vv. 4621-4641).

²¹ Wolfram von Eschenbach. Parzival. Bd 1-2. Stuttgart: Reclam, 2004. Bd 1. S. 6 (vv. 1-4, 15-19).

²² Haug W. Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985. S. 158.

²³ Schnyder M. Glücksspiel und Vorsehung: Die Würfelspielmetaphorik im «Parzival» Wolframs von Eschenbach // Zeitschrift für deutsche Altertum und deutsche Literatur. Stuttgart, 2002. Bd 131, Hf 3. S. 308-325.

²⁴ Wolfram von Eschenbach. Parzival. Cit. ed. Bd. 1. S. 192 (112, 9-12).

²⁵ Wolfram von Eschenbach. Parzival. Cit. ed. Bd. 1. S. 8-9 (2, 13-14).

²⁶ Впрочем, такое понимание – не единственно возможное; о других трактовках этого места см. комментарий Рюдигера Крона в цитируемом издании «Тристана» (Bd. 3. S. 96).

²⁷ Хайдеггер пересказывает место из Писем к Луцилию, 46:1.

²⁸ Heidegger G. Mythosopia Romantica oder Discours Von den so benannten Romans (1698) // Romantheorie. Texte vom Barock zur Gegenwart / Hrsg. von H. Steinecke, F. Wahrenburg. Stuttgart: Reclam, 1999. S. 89.

²⁹ См. Об этом: McGillen P. Wit, bookishness, and the epistemic impact of note-taking: Lichtenberg's «Sudelbücher» as intellectual tools // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2016. Jg. 90, H. 4. S. 501-528.

³⁰ Harsdörffer Ph. Poetischer Trichter (1647) // Poetik des Barock / Hrsg. von

M. Zyrocki. Stuttgart: Reclam, 1977. S. 109.

³¹ Пчелов Е. «У лукоморья дуб зеленый...»: к символике времени в русской поэзии // Труды Русской антропологической школы. Вып. 13. М.: РГГУ, 2013. СС. 16, 13.

³² Песню ассоциировал с простотой еще А. П. Сумароков: «Слог песен должен быть приятен, прост и ясен, / Витийств не надобно; он сам собой прекрасен» («Эпистола о стихотворстве»).

Мария Надъярных (ИМЛИ РАН)

Мифология тератоморфизма II:
Химеры,
или динамика воображаемой многосоставности

*Химера по своей природе не может существовать.
А выдуманное бытие исключает ясное и отчетливое восприятие,
так как человек здесь произвольно и притом умышленно, а не без ведома,
как это бывает при совершении ошибки,
с намерением связывает то, что хочет связать,
и разделяет то, что хочет разделять.
Можно назвать химеру словесным существом,
поскольку она не принадлежит ни разуму, ни воображению
и может быть выражена только словами.
Так, например, можно построить словосочетание «квадратный круг»,
но его никоим образом нельзя себе представить и еще менее познать.
Поэтому химера есть лишь слово.*
Барух Спиноза

177

«Первое упоминание о Химере содержится в шестой песне “Илиады”», – пишет Х.Л. Борхес, начиная собирать названия произведений, где фигурирует это «несуразное» создание, и перечислять имена авторов, о нем упоминавших¹. За Гомером у Борхеса следует Гесиод, а затем Вергилий; «Илиада», «Теогония» и «Энеида» предстают у Борхеса как три варианта первичной – эпической – фиксации жизни Химеры в словесности. Чуть дальше Борхес дополняет античную перспективу видения Химеры точками зрения Сервия Гонората (комментатора Вергилия) и Плутарха...

В свое время мы уже обращали внимание на то, что этот каталог авторов и текстов, как и иные списки-каталоги, составлявшиеся Борхесом, является открытым или, скорее, дискретным: то есть может дополняться и заполняться иными именами². Так, в список эпических «репрезентаций» Химеры может, например, войти поэма «О природе вещей» Лукреция, где образ химеры-зверя встречается с мотивом не-правды и сочетается с идеей вымысла, не соответствующего – противоречащего – природе³. В общий каталог авторов может быть включено и (весьма важное для Борхеса) имя Платона. В диалогах Платона (в особенности в «Федре» и в «Государстве») химера вместе с иными составными чудовищами тератоморфами также является как плод вымыслов, но вымыслов поучительных, способных по-своему обозначить некие тайные смыслы мира,

как и смыслы учения о душе и о любви, как и пути и смыслы познания человеком самого себя.

Химера древнегреческого эпоса тоже встречается с человеком. Она встречается с героем Беллерофонтом, чтобы быть убитой. Уничтожить Химеру герою, как известно, помогает, Пегас – конь, наделенный крыльями, т.е. также существо многосоставное, а потому в какой-то мере подобное Химере. Не случайно ведь, наверное, в «Федре» Платона «пегасы» и «химеры» фигурируют рядом в некоем странном списке «нелепых чудовищ», возникающем в речи Сократа при переходе от обсуждения «истинности сказаний» к проблеме самопознания и (несколько позже) к проблеме правильно и неправильно построенных повествований: «Вслед за тем придется ему [мудрецу, человеку особых способностей] восстанавливать подлинный вид гиппокентавров, затем химер, и нахлынет на него целая орава тому подобных горгон, пегасов, и несметное скопище разных других нелепых чудовищ. Если кто, не веря в них, приступит с правдоподобным объяснением к каждому их виду, пользуясь какой-то своей доморощенной мудростью, ему потребуется долго заниматься этим на досуге. У меня же для этого вовсе нет свободного времени. А причина здесь, друг мой, вот в чем: я никак не могу согласно дельфийской надписи познать самого себя. И, по-моему, смешно, еще не зная этого, исследовать мне чужое»⁴.

178

Впрочем, исходя из тех слов, которые посвятили Химере Гомер и Гесиод, мы как будто вполне можем представить себе ее «подлинный вид», правда при этом мы почти ничего не можем узнать о том, как именно это многосоставное чудовище двигалось, даже ее способность к полету, исходя из «Илиады» и «Теогонии», можно только предполагать. Впрочем, если верить Гесиоду, то двигалось оно быстро и как будто на ногах: автор «Теогонии» наделяет Химеру тремя эпитетами, среди которых фигурирует и «быстроногая»⁵. Кроме того, и у Гесиода, и – прежде – у Гомера, и – позднее – у Вергилия повторяется мотив пламени: в «Илиаде» Химера *дышит* пламенем, в «Энеиде» она (буквально) пламенем вооружена, Химера «Теогонии», наделенная не только тремя телами, но и тремя головами, *изрыгает – извергает* жгучее пламя из всех трех пасть⁶.

Впрочем, есть в мифозэпической «репрезентации» Химеры один момент, на который, пожалуй, стоит обратить особое внимание: эпическое представление Химеры выстраивается в особого рода номинативной динамике: ее тело всякий раз составляется в процессе именовании частей самого тела (голова - зад - середина / перед - зад – середина) и именовании соответствующих животных. Характерно при этом, что сначала называются крайние части, а затем средняя (по которой, собственно, и именуется это чудовище в его многоформенной целостности). Таким образом, это противоестественное тело сначала как бы обретает свои границы, причем возникновению границ тела химеры как бы соответствует вычленение (отсечение?) соответствующих частей от тел соответствующих зверей – реального и фантастического: головы от львы и зада (или хвоста?) от дракона / змея-дракона. Затем заполняется средняя часть, – опять-таки как бы путем отчленения, отсечения ее от целостного тела козы. Здесь, собственно напрашивается крамольный вопрос: нельзя ли усматривать во всех этих (никоим образом не проговариваемых, но мыслительно, логически подразумеваемых) операциях какую-то связь с мироустроительным жертвоприношением, то есть с ритуальным разделени-

ем, расчленением и собиранием тела жертвы? Но, при всей соблазнительности ритуальной перспективы, вопрос этот, как и многие иные вопросы, обращенные к архаике, придется оставить без однозначного ответа...

Однако, в связи с динамикой возникновения тела Химеры в процессе повествования, можно, пожалуй, обозначить еще одну параллель, выводящую к проблеме античного понимания целостности произведения словесного искусства и правил построения такого произведения. Реконструируя эту проблему, И. Протопопова в свое время обратила внимание на потенциал метафоры «логос зоон» в репрезентации античного не риторического, но философского и поэтологического восприятия такой целостности и правильности: «В античности существовали правила построения речей, проходящих по ведомству риторики (в первую очередь судебных, в какой-то степени политических и эпидейктических), но как должны строиться словесные произведения других жанров, об этом никакой “науки” не было»⁷. Исключение, по мнению исследовательницы, составляют только два текста – «Федр» Платона и «Поэтика» Аристотеля. И в обоих случаях целостность произведения рассматривается с привлечением метафоры «логос зоон»: «Вероятно, именно потому, что теория целостного устройства нериторического произведения разработана не была, метафора *логос зоон* на долгое время определила рассмотрение произведений словесности исходя из модели живого существа, и тут были возможны разные интерпретации. <...> Метафора *логос зоон* у Платона определяет прежде всего устройство целого в его разделенности на части, расположенные в соответствии с общим замыслом (телосом) произведения и такое устройство Платон осуществляет в текстах создаваемого им самим нового письменного жанра – философского диалога»⁸. Метафора *логос зоон*, акцентируя внимание на глубинно органических (не механических) ракурсах античного понимания процессов создания произведения словесного искусства, опосредованно указывает на общие анималистические (жизненные и животные) ориентиры динамики *сотворения* – *составления из частей* некоего целостного «повествования», но также и на принципы выделения отдельных частей из целостной речи (или дробления, аналитического расчленения уже созданной целостной «речи») ⁹. В «Федре» уподобление «идеальной» речи живому существу выводится Сократом на основе анализа неподобающих (составленных как попало) речей Лисия: «Всякий логос должен составлять как бы живое существо, имеющее свое определенное тело, так, чтобы оно было ни безголовым, ни безногим, но имело бы середину, начало и конец, подобающе написанные относительно друг друга и целого»¹⁰.

Вопрос, собственно в том, соплагается ли такая «определенность» тела идеального логоса только с «как попало составленными» речами Лисия или подразумеваются и возможности сопоставления идеально структурированного логоса с составом тел тератоморфов – персонажей «баснословных» сказаний, вводимых в диалог под знаком «неопределенности» и некоей стихийности (как знак стихийности в данном случае может прочитываться глагол «нахлынуть»)? «Федр» однозначного ответа на этот вопрос не дает: от тератоморфов и их «чужести» Сократ переходит к вопросу о познании самого себя (к проблеме самоосмысления в подвижности мысли?), а в этом процессе, как и в осмыслении любви и души тератоморфы никоим образом в дальнейшем не участвуют. Но вот в IX книге «Государства» многосоставные звери (как и в принципе составление не-

коего целого из частей) опосредованно соотносятся как раз с движением мысли и (опять-таки опосредованно) со сферой ремесел-искусств, в том числе с искусством слова. Не вдаваясь в подробности (возможные только при детальном перечтении оригинала), отметим, что здесь, в частности, возникает мотив сходства измышления в слове многосоставных чудовищ с лепкой, как будто изначально подразумевающей движение рук. Но ни о каких руках в этом диалоге речи, конечно, нет, хотя идея «ремесла» – «художества» все же исподволь ориентирует предлагаемый Сократом путь особого процесса (ориентирует работу воображения?), направленного на то, чтобы «вылепить в слове подобие души, чтобы сказавший увидел, что он сказал», а этот «вылепляемый образ» как раз и уподобляется многосоставным зверям, причем, на наш взгляд, в данном случае весьма существенна осязаемая и в переводе вполне упорядоченная речью динамика возникновения *чудовищного* образа, – динамика составления его тела из многих частей и их предполагаемое срастание / совокупление / объединение¹¹.

Обсуждаемый в «Государстве» процесс создания многосоставного образа может, на наш взгляд, соотноситься с метафорой *логос зоон* и (если допустить такую возможность) особую роль здесь играет как раз *многогоразличие* совокупаемых (объединяемых) частей, т.е. такая изначально неправильность – чудовищность – возникающего «тела» (способного представить, однако, некую часть человеческой души) которая должна привлекать напряженное внимание и как бы изначально настраивать на осознание потребности в постоянном разумном «попечении» многосоставности, в необходимости обуздания, умирения, преодоления всегда в душе присутствующей чудовищности. Весьма важной является здесь, пожалуй, и динамика перемещения или удвоения вымыслов: многосоставные звери, будучи не реальными изначально, должны быть заново представленными перед мысленным взором, должны быть заново измышлены в их особой телесности (вылеплены воображением) с некоторой назидательной целью. Но «словесная лепка» образов не завершается на создании многосоставных чудовищ: в диалоге вслед за новым измышлением многосоставных зверей предлагается помыслить льва и человека, причем лев должен превосходить человека своими размерами. А ведь именно лев (точнее, – его голова), согласно традиционным (мифо)эпическим представлениям, составлял неотъемлемую часть «несуразного» тела Химеры. Так нельзя ли в эпизоде «словесной лепки» посмотреть не только собиране воображаемых подобий из частей, но и возможное извлечение некоторой части из только что слепленных «многогоразличных» тел? Точнее, – из одного из этих тел – химерического. И соответственно, восстановление извлеченной части до существовавшего прежде целостного тела льва, которое, в свою очередь, будучи воображенным именно как целое, соплагается, сопоставляется, сравнивается с человеком и, наконец, сращивается с ним, как соединяются с человеком и многосоставные чудовища...

Напомним, что в теле «первичной» Химеры *человеческое и животное никоим образом не смешивались*: это чудовищное и чудесное порождение Ехидны состояло из частей различных «зверей», но ни с чем человеческим *телесно* не соотносилось. Однако отчего-то в дальнейшем это «несуразное» существо – «лев головою, задом дракон и коза серединой» – и утрачивает конкретику своей звериной многосоставности или

мнообразности, и приобретает антропоморфные черты. Трудно решить, уникальна ли метаморфоза, претерпеваемая Химерой, преобразуемой из вполне конкретного мифологического персонажа, включенного в конкретные мифологические сюжеты, в некоторый знак любой невозможной, непотребной, гротескной многосоставности, в построении которой начинается ощущаться потребность присутствия человеческих черт, – ими, как правило, наделяется голова / лицо чудовища. Столь же сложно, впрочем, ответить на вопрос, почему в Химере (у Гесиода трехглавой) не устраивала именно голова льва – того самого, с которым человек сопоставляется в диалоге Платона?¹²

Впрочем, Химера и человек были связаны, пожалуй что всегда, но вовсе не на уровне реализованной миксантропической (гротескной) телесности, а на иных уровнях. В истоках (в глубине до конца не восстановимых архаических смыслов) – на уровне ритуально-мифопоэтических соответствий динамики природного цикла и динамики человеческого существования, от природного цикла никоим образом неотъемлемого¹³. Позднее же – на еще мифопоэтически обусловленном, но уже (как у Платона) иносказательном, символично-метафорическом уровне, как бы подразумеваемом для своей реализации воображаемый переход от некоего чудовищного и чудесного, заново воображаемого / заново составляемого многосоставного тела к его воображаемому (заново конструируемому) значению. В реализации этих переходов особое значение (наверное) приобретает включенность имени Химеры в пространственную и временную кодификацию, как и особая динамика многосоставности тела Химеры, подразумевающая и парадоксальное сочетание части и целого, и странную готовность тела Химеры к такому распаду и такому распространению отдельных частей ее тела в пространстве, при котором восстанавливается целостность тел, составляющих ее животных, одновременно преобразующихся из единичных представителей каждого вида – лев, дракон, коза – во множество львов, коз и драконов (или змей).

Некоторый парадокс представления Химеры в античности состоит, на наш взгляд, и в том, что ее чудовищное – ужасное, непорядочное, нелепое – тело гипотетически сопоставимо с правилами построения правильной речи, а в «Государстве» Платона само создание химер, как, впрочем, и иных тератоморфов, начинает опосредованно соотноситься с работой воображения и непосредственно соотносится с особым пластичным, лепящим словом, способным воссоздать внутреннюю неоднородность (многосоставность) и подвижность человеческой души, заключенной в кажимость единого тела. При этом, пожалуй, важно помнить, что принципиальная многоформенность (фрагментарность) тела самой Химеры подразумевает идею проведения и, одновременно, нарушения границ. Идея границы возникает как в связи с динамикой складывания многих (как бы расчленяемых) тел в новую целостность, так и в связи с с планетным дыханием Химеры. Ограничение возникающего многосоставного тела «моделируется» на уровне эпической формулы, представляющей Химеру от начала (головы) и до конца (зада). Но способность к извержению огня ставит окончательность границ тела Химеры под сомнение: пламя, производимое внутри тела чудовища, *распространяется* наружу, захватывая окружающий мир и разрушая его (сжигая, испепеляя, т.е. по существу разрушая те целостности, которые гипотетически имеются в этом мире). Химерическое пламя присутствует и в философском ино-

сказании Платона, преображаясь в вожделения и страсти, подлежащие обузданию, ограничению. При этом необузданное проявление страстей соотносится с состоянием сна и безумия, с которыми много позднее будут весьма непосредственно ассоциироваться самые разнообразные чудовища, порождаемые воображением – большим, необузданным, сонным. А одним из общих понятий для всех этих монстров становится слово «хи-мера»¹⁴.

Европейские превращения этого огнедышащего чудовища были свя-заны, как известно, не только с возникновением у него антропоморфных черт, но и с существенным отрешением Химеры от идеи телесности как таковой, происходящем при трансформации Химеры в «химерическое». Борхес, указывая на эту метаморфозу после перечисления античных источников, писал: «Со временем Химера устремляется к тому, чтобы стать «химерическим»; знаменитая шутка Рабле (“Может ли Химера, в пустоте жужжащая, поглотить вторичные интенции”) очень хорошо отмечает это превращение [Con el tiempo, la Quimera tiende a ser “lo quimérico”; una broma famosa de Rabelais (“Si una quimera, bamboleándose en el vacío, puede comer segundas intenciones”) marca muy bien la transición]»¹⁵. Динамика превращения Химеры в химерическое воссоздается здесь с помощью глагола «tender», однокоренного слову «интенция» (поглощаемых Химерой у Рабле), а первые три звука, употребленной здесь формы (третьего лица единственного числа) «*tiende*» дублируют три первые звука появляющегося в этой же фразе слова «*tiempo*» – «время». Возникающий звуковой повтор *частично* объединяющий «химерическое» со столь важной для Борхеса (и для смыслов Химеры) идеей времени, как и повтор одного и того же корня, заставляет с особенным вниманием отнести к данному глаголу. А внимание это не может не напомнить о некоторых контекстах бытования этого глагола (и родственных ему) в весьма существенных и, главное, весьма близких Борхесу текстах.

Во-первых, нельзя не вспомнить о присутствии глаголов *tendere* и *distenendere* в более чем известном рассуждении Бл. Августина о времени: «Мне и кажется, что время есть не что иное, как *растяжение*, но чего? не знаю; может быть, самой души. (*Inde mihi visum est nihil esse aliud tempus quam distentionem: sed cuius rei, nescio, et mirum, si non ipsius animi*). Что же я, Господи, измеряю, говоря или неопределенно: «это время длиннее того», или определено: “оно вдвое больше того”. Что я измеряю время, это я знаю, но я не могу измерить будущего, ибо его еще нет; не могу измерить настоящего, *потому что в нем нет длительности*, не могу измерить прошлого, потому что его уже нет (*Tempus metior, scio; sed non metior futurum, quia nondum est, non metior praesens, quia nullo spatio tenditur, non metior praeteritum, quia iam non est*). Что же я измеряю? Время, которое проходит, но еще не прошло?»(курсив везде мой. – *МН*)¹⁶. Но не менее важен и не менее известен (и пожалуй что подразумеваем Борхесом) еще один контекст: тот же самый глагол употребляет Данте, выстраивая иерархию смыслов Писания и описывая стремление к горнему в аналогии как некую динамическую протяженность¹⁷...

Итальянский глагол «*tendere*», употребленный Данте для стремления к анагогическому (как и испанский глагол «*tender*») указывает на некий специфический вид созидания всеобщих взаимосвязанностей и протяженностей. Этот глагол восходит к индоевропейскому пра-корню *ten- /*ton- *tn (как и в русском языке – слова «тон-тянуть-тяжесть»),

сохраняя в себе идею динамической связности: протягивать, растягивать, наполнять, стремить. Обновляя «сумму этимологических гипотез» индоевропейского пракорня *ten- /*ton- *tn в связи с мифом о Тантале (в связи с именем этого «первогрешника») В.Н. Топоров в указывал: «Действие, кодируемое элементом *ten- /*ton, является одним из исходных и основных космологических и космогонических актов; благодаря ему образуется пространство и время как формы существования вселенной и звукотон (собственно натянутое – tonos) как элемент акустического, звукового кода, описывающего вселенную в ее пространственно-временном аспекте. <...> Это исходное *ten- - действие и символизирующий и до инструментального (рука) уровня доведенный жест отсылает к аспекту связей в мире, коммуникации, способов и путей “правильного”, “законного” обмена между разными локусами в пределах целого, установления меры»¹⁸.

Вряд ли случайное употребление Борхесом глагола «tender по отношению к Химере / химерическому вырисовывает становление такого беспредельного, не ведающего никаких границ антимира, где правильный, законный обмен больше невозможен, где невозможна мера; где временные смыслы торжествуют над вечными; где «вторичные интенции», то есть смысловые универсалии, действительно, исчезают¹⁹. Здесь возникает очень сложный вопрос: можно ли в конечном итоге соотносить стремительное растягивание «химерического» в мире и над миром с полным исчезновением прежних устремлений к горнему, с принципиальной невозможностью формообразующих / мирообразующих смыслов, протягивающихся в постижении к анагогического? То есть, соотносить торжество Химеры с торжеством мирской бессмыслицы, тщеты, необузданных страстей и вожделений? Или все же этот глагол употребляется Борхесом в некоей упреждающе-назидательной – критической – перспективе (которая создавалась и в диалоге Платона при словесной лепке многосоставных чудовищ)? Но, даже если воспринимать воспроизводимую Борхесом протяженность химерического как назидание, придется признать, что и «химеры», и «химерическое» безусловно и постоянно присутствуют в динамике самоосмысления современной культуры, становятся ее «ключевыми словами», изменчивый смысловой потенциал которых постоянно соотносится с изменчивостью самой Химеры, каждое из этих превращений скорее умножает ряды ассоциаций, чем отменяет какие-то прежние навсегда. И получается, что из-за человеческого лица все время грозит своим явлением яростная звериная морда, а бестелесное химерическое постоянно жаждет воплощения – в перманентной «лепке» все новых и новых образов.

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

² См. нашу статью: Мифология тератоморфизма, или Следы химеры в современных вымыслах // Бестиарный код культуры / науч. ред. О.Л.Довгий.

М.: Intrada, 2015. С. 78-93.

³ Ср.: «Если же пламя огня желто-бурое львиное тело / Так же и жжет и палит, как и все остальные породы, – Все, что у нас на земле состоит из плоти и крови, – / Может ли быть, чтобы с телом тройным и единым Химера – / Лев головою, задом дракон и коза серединой – / Страшный из тела огонь выдыхала зияющей пастью? / Кто ж измышляет, что новой землею и небом недавним / Созданы быть бы могли такие творенья живые, / Тот, лишь на имя одно “новизны” опираясь пустое, много способен еще наболтать несуразностей всяких...». (Лукреций. О природе вещей. V, 901-910 / Перевод Ф.А.Петровского. М.-Л.: Academia, 1936. С. 162). «*flamma quidem <vero> cum corpora fulva leonum / tam soleat torrere atque urere quam genus omne / visceris in terris quod cumque et sanguinis extet, / qui fieri potuit, triplici cum corpore ut una, / prima leo, postrema draco, media ipsa, Chimaera / ore foras acrem flaret de corpore flammam? / quare etiam tellure nova caeloque recenti / talia qui fingit potuisse animalia gigni, / nixus in hoc uno novitatis nomine inani, / multa licet simili ratione effutiat ore...*» Titus Lucretius Carus. De rerum natura. Liber V, 901-910. URL: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsan-te01/Lucretius/luc_rer0.html

⁴ Платон. Федр / пер. Е. Н. Егунова; ред. греч. и русск. текстов, вступ. статья, комментарии, хронология, индексы имен и наиболее употребительных терминов Ю.А. Шичалина. М.: Прогресс, 1989. С. 4.

⁵ Приведем эпизод, посвященный химере целиком: «Также еще разрешилась она [Ехидна] изрыгающей пламя, / Мощной, большой, быстроногой / Химерой с тремя головами: / Первою – огненноокого льва, ужасного видом, / Козьей – другою, а третьей – могучего змея-дракона. / Спереди лев, позади же дракон, а коза в середине; / Яркое, жгучее пламя все пасти ее извергали. / Беллерофонт благородный с Пегасом ее умертвили» Гесиод. Теогония. 314-320; перевод В.В.Вересаева. У Платона в «Федре» продвижение тератоморфов на человека описывается глаголом «нахлынуть».

⁶ «...Юноше Беллеронфону убить заповедал Химеру / Лютую, коей порода была от богов, не от смертных: / Лев головою, задом дракон и коза серединой, / Страшно дышала она пожирающим пламенем бурным...», – говорится в Илиаде. – Гомер. Илиада. Песнь шестая, 179-182; перевод Н.И.Гнедича. Вергилий же – самый немногословный: «Химера огнем врагов устрашает (*flammisque armata Chimaera*)» – Вергилий. Энеида. Книга шестая, 288. Перевод с латинского С. А. Ошерова под ред. Ф. А. Петровского.

⁷ Ирина Протопопова. Логос зоон: Платон и Деррида // Синий диван: философско-теоретический журнал / под ред. Е. Петровской. Вып. 10/11. М.: Три квадрата, 2008. С. 99. URL: http://intelros.ru/pdf/siniy_divan/10_11/9.pdf

⁸ Там же. С. 99 – 100 <...> 101-102.

⁹ То есть, в конечном итоге, на выделенность органических смыслов в античном понимании комбинаторики.

¹⁰ Платон. Федр: 264c2-c5. Перевод И. Протопоповой. Ирина Протопопова. Логос зоон: Платон и Деррида. Цит. изд. С. 98. Ср. у Аристотеля: «1450 [a17] Относительно же <позиции> повествовательной и подражающей посредством метра очевидно <следующее>: [a18] сказания в ней следует складывать драматичные – вокруг одного действия, целого и законченного, <то есть> имеющего начало, середину и конец, чтобы вызывать свойственное ей удовольствие, подобно единому и целому живому существу; <...> 1450 [b26] А целое есть то, что имеет начало, середину и конец. [b27] Начало есть то, что само не следует необходимо за чем-то другим, а <напротив>, за ним

естественно существует или возникает что-то другое. [b29] Конец, наоборот, есть то, что само естественно следует за чем-то по необходимости или по большей части, а за ним не следует ничего другого. [b31] Середина же – то, что и само за чем-то следует, и за ним что-то следует. [b32] Итак, нужно, чтобы хорошо сложенные сказания не начинались откуда попало и не кончались где попало, а соответствовали бы сказанным понятиям. – Аристотель. Поэтика. Цит. по электронному собранию переводов. URL: <http://nevmenandr.net/poetica/1447a8.php#comp>. Из представленных в собрании переводов на русский язык мы выбрали перевод М.Л. Гаспарова.

¹¹ Приведем этот фрагмент IX книги «Государства» полностью (перевод А. Н. Егунова): «Мы создадим некое словесное подобие души, чтобы тот, кто тогда это утверждал, увидел, что он, собственно, говорит. / – Каким же будет это подобие? / – Чем-нибудь вроде древних чудовищ – Химеры, Скиллы, Кербера, – какими уродились они согласно сказаниям. Да и о многих других существах говорят, что в них срослось несколько разных образов. / – Да, говорят. / – Так вот, создай образ зверя, многоликого и многоголового. Эти лики – домашних и диких зверей – расположены у него кругом, он может их изменять и производить все это из самого себя. / – Тут потребовался бы искусный ваятель! Впрочем, поскольку гораздо легче лепить из слов, чем из воска или других подобных вещей, допустим, что такой образ уже создан. / – И еще создай образ льва и образ человека, причем первый будет намного больше, а второй будет уступать ему по величине. / – Это легче: они уже готовы. / – Хоть здесь и три образа, но ты объедини их так, чтобы они крепко срослись друг с другом. / – Готово, они скреплены. / – Теперь придай им снаружи, вокруг, единый облик – облик человека, так чтобы все это выглядело как одно живое существо, иначе говоря, как человек, по крайней мере для того, кто не в состоянии рассмотреть, что находится там, внутри, и видит только внешнюю оболочку». Комментарий к особенностям «скульптурной лепки» внутреннего человека у Платона см.: Гараджа А.В., Протопопова И.А. Химера, Лев и «внутренний Человек»: коптский перевод Платона (NH VI, v – Государство 588b1–589b6) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Выпуск № 3, том 14, 2013. Электронные версии: URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/himera-lev-i-vnutrenniy-chelovek-koptskiy-perevod-platona-nh-vi-v-gosudarstvo-588b1-589b6#ixzz3Ysd5w3g9> или URL: <http://platoniki.ru/sites/default/files/protopopova7.pdf>.

¹² Заметим, что в позднейшей традиции львиная голова вполне (казалось бы) разумно истолковывалась в связи с некоторыми качествами вполне определенного человеческого возраста – юности. Напомним известный пассаж из «Этимологий» Исидора Севильского: «Она [Химера, – МН] при желании может разделить возраст людей (aetates hominum per eam volentes distinguere), у которых юность неукротима и как бы ошетинившаяся, как лев, в середине жизни время ясное, как коза, потому что очень зорко видит, после чего в старости члены не гнутся как у дракона». – Исидор Севильский. Этимологии, или Начала в XX книгах. СПб.: Евразия, 2006. С.63. Ср также прямое соположение химерического и человеческого в связи с возрастами в трактате Доминика Гундисалина «О делении философии» (ок. 1150): «Первый, юность, бешен как лев, средний, зрелость, приятен как коза, ибо она обладает наиострейшим зрением; третий, старость, согбенный под ударами дракон». Заметим, что и у Исидора Севильского, и в трактате Доминика, Химера возникает в контексте рассуждений о басне (fabula), причем во втором случае возникает отчетливое соположение «фабулы» (басни) с «фикцией», а «фабула» почти отождествляется с языком поэзии, как таковым. Впрочем, следует еще, пожалуй, задуматься и над совершившейся метаморфозой в

понимании смысла многосоставности химеры от Исидора Севильского, соотносящего фавулы о ней с «природой вещей», к Доминику Гундисалину, располагающему баснословное сопоставление химеры и человека в области «нравов людей» (*ad mores hominum*).

¹³ Химера как бы «загадывала» о смыслах универсума, о смыслах природы и о человеческом существовании. Многосоставное тело Химеры (как, впрочем, и тело Ехидны, и тело Сфинкс) структурно – иероглифически – напоминало о тайнах мира, но Сфинкс (с человеческим лицом) еще и говорила (и говорила, как известно, о человеческой жизни), а внечеловечная Химера воплощала загадку только в своем теле и в своем имени. Имя «Химера» называло *определенное чудовище* и *определенную область пространства*: согласно античной традиции – гору в Ликии. Но отсылало это имя только к срединной части многосоставного зверя: Химера – Χίμαιρα – Chimaera – это «коза» (или – иногда – «молодая коза»). А топоним Химера (употребление имени в рамках пространственного кода) – проекция имени в пространство соотносится с расчленением «химерической» многосоставности на отдельных зверей, распределенных по пространственной вертикали: верх горы занимают львы, середину – козы, а низ – змеи. Но при этом внутренняя форма слова «химера», согласно этимологическим гипотезам, напоминает об изначальной соотнесенности этого гетерогенного чудовища со временем, со всеобщностью природных циклов и с *определенным временем* года: khimaros – от просто-индоевропейского корня *ghei – зима; см: <http://www.egyptology.ru/antiq.htm>; <http://www.etymonline.com/index.php?term=chimera>).

¹⁴ Слово «химера», не теряя непосредственной связи с мифологическим персонажем, начинает все чаще ассоциироваться с чем-то *вообще* «диким», «чудесным» или «фантастическим», «вымышленным» на границах позднего Средневековья и Возрождения, новые – обобщающие – смыслы постепенно фиксируются в новоевропейских языках: в французском – с XIII в., в итальянском – с XIV, в испанском с XV, в английском (в значении «дикая фантазия») – в конце XVI в. Как мы указывали в наших первых размышлениях о Химере, эта смысловая метаморфоза совершается в соответствии с характерным для тех времен осмыслением «работы» творческой фантазии и проявления «механизмов» воображения. Испанский лексикограф Л. Иглесиас Фейхоо, специально занимавшийся значениями слова «химера» с XV в. по начало XX в., считает, что в испаноязычном ареале смещение смыслов наиболее отчетливо фиксируется в ряде текстов XV в. В качестве примеров исследователь приводит, в частности, рассуждения Хуана де Мены и Лопе де Баррьентоса. Вот что, например, говорит Хуан де Мена в комментарии к «О коронации маркиза де Сантьяны»: «Делает фантазия химер или козлооленей, то есть составляет (*conpone*) животные подобия странных видов (странной фактуры), *которых не создавала природа* (*faze la fantasia chimera o uocervus, es a saber conpone una semejana de animalia de estranas fechuras que non crio naturaleza*). Курсив мой, – МН). – Iglesias Feijoo L. Quimeras // *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. V. 2. Santiago de Compostela, 1999. P. 709. Заметим, в продолжении наших размышлений, что в рассуждениях де Мены можно усмотреть некоторые аллюзии на «Государство» Платона, хотя и в совершенно ином контексте.

¹⁵ *Quaestio subtilissima, utrum Chimera in vacua bombinam possit comedere secundas intentiones, et fuit dealuta per decem hebdomadas in concilio Constantiensi* [Хитроумнейший вопрос о том, может ли Химера, в пустом пространстве жужжащая, поглотить вторичные интенции; обсуждался на Констанцском соборе в течение десяти недель] (средневек. лат.). – Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Художественная литература, 1966. С. 189.

¹⁶ Августин. Исповедь. Кн. XI, 26 (33). Цит по: URL: https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/ispoved/#sel. S. Aurelii Augustini. Opera omnia: Confessionum libri XIII; L. XI, 26 (33). URL: <http://www.augustinus.it/latino/confessioni/index2.htm>. Контекстом этого рассуждения, заметим, служит осмысление меры искусства слова – поэзии, в котором – в связи с растянутостью стопы на слоги – также звучит этот глагол.

¹⁷ «Littera gesta docet, quid credes allegoria // Moralis quid agas; quo tendas, anagogia» (Буквальный смысл учит о произошедшем; О том, во что ты веруешь, учит аллегория; / Мораль наставляет, как следует поступать; Твои стремления открывает анагогия). – Данте Алигьери. Малые произведения. Пир. – М., 1968. С. 528-529, примечания.

¹⁸ Топоров В. Н. Миф о Тантале (об одной поздней версии – трагедия Вяч. Иванова) // Палеобалканистика и Античность. М., 1989. С. 70. Тантал – нарушитель «коммуникативной» меры: «выражаясь *теп- – языком, он с-тянул у богов бессмертие и про-тянул богам принесенного в жертву и расчлененного им самим сына, и потому, по закону возмездия, он не может уже осуществить и «законного» *теп- – действия: протягивание руки к положенной Танталу пище оказывается безуспешным». – Там же. Соответственно, и «грех» Тантала трактуется Топоровым в контексте «извращения» изначального дара посредничества между богами и людьми: «Призванный своим положением и замыслом (ср. семантическую мотивировку имени, предлагаемую здесь) быть <...> связующей нитью, посредником между богами и людьми, Тантал “преступил” вечный закон, поставив себя на место богов (средство, возмнившее себя целью и источником) и решив даровать людям принадлежащее богам бессмертие, но не как посредник, а от с е б я . Именно для этого он совершает жертвоприношение, но оно тоже преступление и грех, так как его цель, смысл и форма непоправимо искажены неумением ограничить свою самость, незнанием своих возможностей, своего предела, установкой на захват и, следовательно, на насилие. – Там же. С. 80. Ср. также заметки П. Флоренского к циклу «Философия культа», появляющиеся в контексте осмысления проблемы мистицизма и творческого «титанизма»: «Обязательно сделать введение на тему последней лекции курса по “Введению” в историю античной философии о *вытягивающемся* мистицизме. <...> Еще: О благодетстве. Это вытягивающееся начало Бетховена и титанизм». – Флоренский П.А. Философия культа. М., 2004. С. 459. Титаническое, по Флоренскому, есть стихийное (дионисическое) начало человека, самораскрывающееся «безликое» («чистая мощь, в которой начало вещей», «рождающая мощь рода»), «слепой напор»: «Это начало реализации, эта полнота бытийственных потенций называется *usia*» (Там же. С. 133). В титаническом – «сокровища» человека – «мощь, творчество и жизнь». Определяя титаническое как потенцию всякой деятельности, Флоренский помещает его «по ту сторону добра и зла» и, цитируя Гете («Оно часть тьмы, которая вначале всем была и свет и мрак произвела»), замечает: «Это оно пленяло Байрона и Лермонтова. Это на нем выросла античная трагедия» (Там же. С. 136). Здесь же возникает и мотив Люциферовой титанической борьбы с истиной, и символы бесконечности стремлений «самосущностного» человека «Прометей ли, Фауста ли, Манфреда или <...> не все ли равно, каким символом изображена она? Заперт прямой путь вверх. В зеркальности же сознания дразнят близостью мнимый фокус собственной абсолютности» (Там же. С. 142-143)

¹⁹ Ср. роль звукового фона – нечленораздельного жужжания Химеры, сопровождающего у Рабле возможное поглощение «вторичных интенций».

«Ползя упасть нельзя»

Отменно сотворен весь ползающий гад;
Отлично их родство других живых от стад:
Сгибаются они, землю пресмыкаясь,
И идут так вперед, улиткой разгибаясь.
Составы у иных толь все оживлены,
Что движутся особ, когда разделены...
(В.К. Тредиаковский. Феоптия. Эпистола III)

188 «Ползающий гад» действительно сотворён настолько отменно, что, будучи перенесённым на уровень VERBA, в сферу метафорики, стал одним из ключевых персонажей в русской поэзии, начиная с 18 века, а глагол «ползти» – одним из «глаголов времён». Изучение жизни глаголов бестиарного движения в поэзии – вполне логичный путь к пониманию того, как в них «отразился век».

Поэзия быстрого и бурного русского 18-го века нашла достойное отражение в глаголе «скакать»¹. Но «столетье безумно и мудро» не зря считается самым оксюморонным: как реакция на чрезмерную быстроту должна существовать и медленность без меры, медленность себя позиционирующая. И подобающий ей глагол. Лучше тоже бестиарный. И такой глагол есть; о нём и пойдёт сегодня речь.

Словарь Даля даёт такие оттенки его значения: «ползти или ползть, либо полозить, полозть; палзывать по чему, пресмыкаться, подвигаться брюхом, всем лежачим телом, либо на коротеньких ножках, лежа, тащась по земле. Идти тихо, медленно, шаг за шагом, брести, плестись, тащиться. Подличать, унижаться перед властями». Итак, главные семантические направления – «медленно» и «низко». «Низко» при перенесении в человеческий мир из просто констатирующего становится оценочным, связанным с моральным и общественным дискурсом: например, «низкий» – поступок. Именно такие случаи употребления глагола и будут нас интересовать – с определённой оценочной коннотацией: всевозможные ползания, сгибания, пресмыкания в мире людей. Иначе говоря, на уровне VERBA.

Бестиарная природа глагола ощущается, в большей или меньшей степени, всегда. Ползти можно – как кто? Нам удалось найти примеры следующих бестиарных аналогий: червяк, уж, черепаха, улитка, змея, рак, паук, жук, вошь. Каждый из этих зверей постепенно приобретает связь с разными оттенками значения: «как черепаха» – скорее медленно; «как червяк» – скорее низко (в моральном плане); а «как змея» и вовсе сводит на нет обе главные семантические тональности и задаёт новую, не отмеченную в словаре. Если бестиарного сравнения нет – читатель или слушатель волен представить себе любой бестиарный образ из перечисленных выше.

Пускай бесстыдный Клит, слуга вельмож Корнелий
Торгуют подлостью и с дерзостным челом
От знатных к богачам *ползут* из дома в дом...
(«К Лицинию»).

Какой бестиарный аналог подходит к этим пушкинским персонажам? Ужи? Змей? Или нечто собирательное – и в своей собирательности особенно гадкое.

Ползание как стратегия стало темой русской поэзии давно. Человек может ползти за чинами, деньгами и прочими благами. Часто трудно найти грань между уровнями RES /VERBA.

В «Песни противу безбожных», где Кантемир разделяет всех живущих на земле животных по их основному глаголу движения, есть такие слова:

Ползет иль ходит грубейшее племя...

В примечании к этой строчке сказано: «*Грубейшее племя*. Люди, сиречь, скоты, звери и гадины». Иначе говоря, люди, наравне с гадинами, способны к ползанию. Безусловно, здесь есть некая напряжённость между уровнями RES/VERBA. Кантемир даёт пример как «простого» использования глагола (без бестиарной эмфатической аналогии), так и с бестиарным уточнением-усилением: *ползёт, как червяк*.

Глагол может употребляться в случаях олицетворения всяческих пороков. Этот приём очень любит Державин:

Порок спокоен не бывает;
Нрав варварский его мятет,
Наук, художеств не ласкает,
И света свет ему не льет.
Как зверь, он ищет места темна,
Как змей, он, ползая, шипит;
Душа, коварством напоенна,
Глазами прямо не глядит
(«Любителю художеств»)

Здесь глагол усилен, во-первых, примеркой разных бестиарных аналогий (как зверь, как змей); во-вторых, формой деепричастия несовершенного вида. Деепричастие, как правило, служит постоянным фоном, позволяющим ярче засиять глаголу. В данном случае – это змеиный глагол «шипит». Налицо полная аналогия: порок = змей. И это, пожалуй, базовая бестиарная номинация для всех пороков. Даже если бестиарного сравнения нет, змеиная семантика всё равно просвечивает – как у ползущей *зависти* в «Водопаде»:

Что *зависть*, от его сиянья
Свой бледный потупля взор,
Среди безмолвного стенанья
Ползет и ищет токмо нор,
Куда бы от него сокрыться...

«Ползущая зависть» нравилась русским поэтам, пожалуй, больше всего:

Слепая *зависть*, дочь надменности ничтожной?
Известности боясь, *змею осторожной*
Ползет, роняя вслед яд гнусной клеветы...
(П.А. Вяземский, «Послание к М.Т. Каченовскому», 1820);

Пусть *зависть* жнет певцов отрады,
Косые обращая взгляды,
Шипит и по следам *ползет*...
(Д.И. Хвостов, «Новому лирику»).

Пушкин следует традиции: в «Скупом рыцаре» вползает *злодейство*; и оно тоже явно из змеиного рода, хотя бестиарного сравнения и нет:

Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли...

Ползать может печать:

Ужели к тем годам мы снова обратимся,
Когда никто не смел отечество назвать,
И в рабстве ползали и люди и печать?
(Пушкин. «Послание к цензору»).

190

Ползание заразительно. А «ползающая печать» – это метафора или метонимия? Как посмотреть...

Обвинение в ползании очень обидно. И обиднее всего то, что от него никто не застрахован и для него не нужны никакие специальные подтверждения. Пушкин, прочитав в «Северной пчеле» от 11 марта 1830 г. болгаринский «Анекдот» про «французского стихотворца», «бросающего рифмами во все священное, чванящегося перед чернью вольнодумством, а *тишком ползающего у ног сильных* <выделено нами – О.Д.>», в «Опыте отражения некоторых нелитературных обвинений» резко отреагировал именно на этот глагол: «Иной говорит: какое дело критику или читателю, хорош ли я собой или дурен, старинный ли дворянин или из разночинцев, добр ли или зол, *ползаю ли я в ногах сильных* или с ними даже не кланяюсь...»².

При добавлении частицы НЕ и в переводе в повелительное наклонение глагол звучит в педагогической, воспитательной тональности «не делай того-то»:

Не соплетай кому ласкательства и лести,
Не ползай ни пред кем, не буди и спесив;
Не будь наладчиком, не буди и труслив,
Не будь нескромен ты, не буди лицемерен,
Будь сын отечества и государю верен!
(А.П. Сумароков. «О честности»).

У того же Сумарокова – в тональности «вредных советов» – ироническое наставление сыну:

Не знайся ты ни с кем беспрочно, по-пустому,
И с ложкой к киселю мечися ты густому.
Богатых почитай, чтоб с них имети дань,
Случайных похвалять, их выся, не устань,
Великим господам ты, **ползая, покорстуй!**
Со всеми ты людьми будь скромн и притворстуй!
(«Наставление сыну»).

Глагол дан в форме деепричастия – что вообще с ним случается очень часто. Ползание – это обычное состояние, фон, который облегчает совершение необходимого действия. И слоговая анафора (**ползая – покорстуй**) подтверждает это родство.

Глагол и его производные используются и для обозначения трусости:

Смущенный витязь поневоле
Ползком оставил грязный ров...
(«Руслан и Людмила»).

Безусловно, Фарлаф полз в самом прямом смысле. И это ползание на уровне RES добавляет комизма образу робкого витязя, чья поведенческая стратегия легко может быть обозначена тем же ключевым словом: «ползком».

Ползание, как и любое движение, имеет цель. Вползти можно – куда? Да куда угодно: в чин, в общество, в доверие, в науки (как сумароковские жуки), на Парнас. Глагол, чей постоянный спутник предлог «в», легко «вползает» в любые сферы.

Глагол очень пригодился в **поэтологическом дискурсе** – причём в разных изводах. «**Ползти на Парнас**» и «**ползать у подошвы Парнаса**» – оба этих топоса оказались очень популярны уже в первой половине 18-го века для описания действий бездарных стихотворцев (разумеется, не надо забывать о влиянии трактата Буало, где присутствует этот мотив). По сути – это тоже две разные стратегии: можно сознавать своё убожество и не стремиться к вершинам; а можно – стремиться и даже достигать результатов (см. ниже про связку четырёх глаголов)

Кантемир призывает бездарного стихотворца быть скромнее и знать своё место:

Столь славу песням своим имей причину,
Не подлого должен быть в Еликоне чину;
Тебе **в низу той горы еще ползать кстати.**

Тредиаковский клеймит выбравших стратегию вползания на Парнас: «Через сие самое распознаются многие дряхлые, **на Парнас ползущие**, которые и свои мысли неясно иногда словами изображают, и стихом весьма не гладким и не правильным и в одной материи разны, и в разности больше надлежащего друг от друга далеки, для того что не знают, где их пункт неподвижный и цель, в которую бы метить...» («Для известия. Из книги “Три оды парафрастическая псалма 143”»).

У Сумарокова на Парнас вползает вошь:

Вши в самой древности читать, писать умели
И песни пели.

Всползла

Во удивленья взору,
На ту священну гору
Где музы, вошь была котора зла...

Сумароков задаёт новое глагольное управление – «ползти чем?»:

Тот прозой скаредной стремится к небесам
И хитрости своей не понимает сам.

Тот прозой и стихом ползет, и письма оны,
Ругаячи себя, дает писцам в законы...

(«Эпистола I»).

Хвостов использует топос в наставлении начинающим стихотворцам:

...Коль чужд тебе язык иль скуден дар природный,
Простися с Музами, твой будет труд бесплодный;
От стихотворного отстань ты ремесла,

Ползущих на Парнас не умножай числа.

(«О красоте русского слова», 1803).

192

Ползти – летать – скользить – падать

Эти четыре глагола связаны прочными комбинаторными связями. Они легко распадаются на пары: ползти-летать; ползти-скользить; ползти-падать; летать-падать; летать-скользить.

Ползти-летать

Здесь связь по антитезе; оппозиция высокого и низкого как на уровне RES, так и на уровне VERBA. Редкий автор избежал сопоставления этой пары.

«Ползть» в сатирах Кантемира означает унижаться, пресмыкаться. Но всегда сохраняется память о другом крае – об излишне высоком полёте, как в прямом, так и в переносном смысле.

Пара «ползание/спесь», присутствующая уже в сатирах Кантемира, прочно вошла в фонд готового слова – вспомним приведённый выше пример из сумароковской «Честности».

Кантемир – мастер изображения зеркальных ситуаций. Мгновенный и внезапный переход из одной крайности в другую (от ползания к высоте и обратно) часто подаётся при помощи шифтера «уж», придающего ситуациям бестиарную амфиболичность.

Вот один персонаж неожиданно взлетел:

Вот уж достиг, царскую лишь власть над собою
Знаешь; человеческ род весь **уж** под тобою

Как червяк ползет...

(Сатира 6).

А другой – наоборот:

И как прежде презирал весь свет под собою,
Так пред всеми ползал уж низок головою...
(Сатира 5).

Шифтер «уж» подчёркивает быстроту и необратимость свершившейся перемены. Кто ползал? Разумеется, человек. Но иллюзия бестиарной аналогии очень отчётлива. «Как – так» – эта анафорическая пара союзов создаёт ощущение равновесия. Всё совершилось так, как должно было свершиться.

Те, кто ползает, всегда мечтают, подняться вверх, взлететь:

...Почто ж, о смертный дерзновенный,
Невежда средь своих наук!
Летая мыслями надменный,
Иль *ползая в пыли, как жук*,
Бежишь ты счастья за мечтами
(Державин. «Фонарь»).

Державин усиливает ощущение низости лексическим расширением «в пыли» и бестиарной аналогией «как жук». Жук, безусловно, приполз от Сумарокова («жуки вползли в науки»). Державину вообще нравится оборот «ползать в пыли» – он повторит его не раз, с разными бестиарными аналогиями:

Князья, бояра в неге спали
И *ползали в пыли, как червь*...
(«На взятие Измаила»).

Рождённый ползать, даже взлетев, продолжать ползать – как у Державина в «Облаке»:

Но бойтесь счастья возведенцев,
Ползущих пестрых вокруг вас змей...

В стихах Хвостова горькая констатация – как часто мы путаем эти два действия:

В уме лишь царствуют мечты;
Нам всем страстей предметы милы;
Они нам кажутся цветы.
Ползем, – а мыслим, что летаем...
(«Стихи на Новый, 1804 год»).

Оппозиция высокого/низкого, летания-ползания уже у Кантемира может содержать разные семантические оттенки: кроме простого пресмыкания, здесь может быть и призыв к смирению.

В этом контексте чаще всего упоминается червяк:

Внемли и ты, и ты, Георгий, то внемли!
Вы – *ползающая тварь и черви* на земли.
(Сумароков. «Димитрий Самозванец»).

Державинский червь из этой же категории – просто нет глагола.

Оппозиция высоты/низости, глаголов «ползать»/ «летать» часто идёт в связке с семантикой гордости перед теми, кто стоит ещё ниже (см. пару «ползание/спесь»). Получается своеобразная игра в степени низости – причём низость социальная и низость моральная здесь тесно связаны.

Вот трусливый заяц Сумарокова нашёл ещё более трусливых лягушек:

Кто подлым родился, *пред низкими гордится*,
А пред высокими он, *ползая, не рдится*...
(«Заяц и лягушки»).

Однако не следует думать, что ползающие обязательно чувствуют себя ниже летающих. Очень часто мы видим, что результат от двух стратегий один и тот же:

Орел, ты залетел,
Заполз червяк...

Направление движения очень важно: можно **ползти** к цели (вверх или по горизонтали); можно **ползать** взад-вперёд или вокруг чего-то. Было бы интересно подробнее рассмотреть два внешне очень похожих глагола «ползти» и «ползать» – точно ли похожи? Достигший успеха ползанием всегда бывает очень горд – как, например, хвостовский червяк:

Был молодец червяк, – в чертогах у вельможи,
Известно там,
Род сильный червякам;
Известно, на кого все червяки похожи.
Ползуча тварь, – червяк
Искусно лапкой загребаёт;
Иное за столом, как гость, хлебаёт.
Червяк *ползет вперед*, не так,
Как рак.
Ползет – и вполз на чашу не простую,
На чашу золотую.
Уселся червячок и говорит,
Увидя, что лучи от солнца возблистали,
На гладком золоте струей огни метали,
Смотри: колыкой свет и луч червяк творит!..
(«Червяк и собака»).

Здесь очень важна игра глагольными формами: постоянство усилий вида несовершенного длительного (дважды повторенного глагола «ползёт»), увенчивается успехом вида совершенного, констатации свершения («вполз»). Парегменон выражает логичность произошедшего: чтобы вползти, нужно ползти. Грамматика тесно связана с семантикой.

Ползать и летать – разные жизненные стратегии; они постоянно невольно сравниваются и подаются в разных интерпретациях. Дерзость, отчаяние, безрассудство, связанные с летанием, ползающему представляются просто глупостью. Осторожность ползания самим ползающим видится мудростью и надёжностью; всем прочим часто трусостью и пре-

смыканием. Всё зависит от точки зрения.

«Ползти – летать» – это крайние точки. Если центр поставить глагол «падать», то можно рассмотреть две образовавшиеся пары.

«**Летать/падать**» – это причина и следствие, и на уровне RES, и на уровне VERBA.

Здесь любимый пример Икар, практически перешедший в фонд готового слова, т.е. на уровень VERBA:

Все то, хоть скудоумен, и вижу и знаю,
Да *ползать повадился – летать не дерзаю.*
Боюсь к твоим хвалам распростерти руку:
Помню *Икара* повесть, про дерзость и муку...
(Кантемир, «Речь к благочестивейшей императрице
Анне Иоанновне...»).

На уровне VERBA падение после взлёта, например, с карьерной лестницы – тоже обычное дело.

Глагол «летать» связан с глаголом «падать» по принципу причины-следствия. А глагол «ползти» связан с падением по антитезе: ползти – чтобы не упасть.

Можно сказать, что глагол «падать» – своего рода связка; способ перехода от летания к ползанию. Особенно на уровне VERBA.

Приведём полностью басню Хвостова «Орлица и черепаха», в которой содержится афоризм, давший заглавие статье:

Езоп не говорит, с орлицею вошла
Где черепаха в речь; но ей урок прочла:
Детей летать ты учишь,
Орляток бедненьких напрасно только мучишь!
Зачем летать в эфир,
Когда отселе мы прекрасный видим мир?
С начала даже света
Все на земле беды родятся от полета;
Ползя,
Упасть нельзя.
Царица! моего послушайся совета.
Орлица ей в ответ: земной покинув шар,
Без крыльев вниз слетел Икар;
Но с ними, право, здесь грешно не возвышаться:
Постыдно Эйлеру ползти – и пресмыкаться.

Басня имеет антитетическое эмблематическое заглавие. Орлица – эмблема полёта, высоты; черепаха – эмблема медленности, ползания, мудрости. В тексте слово «ползти» повторено дважды – отражено в двух зеркалах. Именно черепаха произносит знаменитую фразу:

Ползя, упасть нельзя.

Глагол дан в форме деепричастия несовершенного вида. Это фон, надёжный, постоянный; это путь, на котором происходят события. Здесь сошлись обе семантические составляющие: «медленно» и «низко». Такая основа исключает всякие неприятные неожиданности, вроде падения; а

результат даёт не хуже, чем у тех, кто летает.

Заметим, что «на рифмы удалой» Хвостов и эту рифму позаимствовал у Сумарокова:

И воск
И пагаку я ставлю;
Но етова тебе ползя,
И видети не лъзя...

А орлица считает, что рождённому летать, имеющему крылья ползти стыдно. По сути, здесь содержится прообраз другого афоризма – из начала 20-го в. Как всегда у Хвостова, басню можно читать двумя разными способами и выбирать ту мораль, которая больше устраивает.

Не знаю где, но не у нас,
Достопочтенный лорд Мидас,
С душой посредственной и низкой, –
Чтоб не упасть дорогой склизкой,
Ползком прополз в известный чин
И стал известный господин...
(Пушкин. «Не знаю, где, но не у нас...»).

196 Пушкинское стихотворение, с одной стороны, выглядит как развитие традиции Кантемира; с другой – как вариация хвостовского афоризма: прополз ползком, чтобы не упасть. Парегменон («ползком прополз»), рифма «низкой-склизкой» создают целый блок «низости», а заключение звучит совершенно издевательски: повтор прилагательного «известный», применённого к рифмующимся словам «чин» и «господин», делает эту известность весьма амбивалентной.

Есть «известные чины», куда можно проникнуть только таким способом – вползти, проползти. О себе Пушкин сказал, отметая унижительный глагол:

Не рвусь я грудью в капитаны
И **не ползу в ассессора...**
(«Прощанье»).

Ползти – скользить.

В этой паре глаголов, созвучных фонетически, возможны разные варианты отношений.

Державин ещё до появления хвостовского афоризма опровергает его:

На светлу оной крутизну
Калифы многие желали –
Ползли – скользили – пали в тьму...
(«Изображение Фелицы»).

Оказывается, ползя, можно и скользить, и падать (сразу вспоминается пушкинский скользящий и падающий гусь). Важно направление движения: ползти вверх или ползти по горизонтали.

Пушкин сводит эти два глагола при описании возка Лариных:

Уселись, и возок почтенный,
Скользя, ползёт за ворота...

Мы постоянно отмечали, что глагол «ползти» часто стоит в форме деепричастия. А Пушкин играет с традицией – меняет грамматические роли и в форме деепричастия даёт глагол «скользить». Здесь скольжение – фон, постоянное условие движения; а ползание – действие. Деепричастие начинает работать сразу – даже ещё до выезда за ворота. Глагол в сочетании с эпитетом «почтенный» да ещё и со «скольким» деепричастием придаёт строке весьма комический оттенок.

Связь глаголов «ползти» и «скользить» по-новому проявляется в любовном дискурсе, где топос женщины-змеи обретает огромную популярность. Глагол «скользить» оказывается сильнее и заставляет глагол «ползти» практически полностью расстаться со значением медленности и низости, взамен наделяя его семантикой кокетства, неуловимости, увёртливости – словом, «змеиности». В «Борисе Годунове» при описании Марины Мнишек «ползёт» и «скользит» стоят рядом в черед «змеиных» глаголов; причём в ударных позициях: «ползёт» на конце строки, а «скользит» – в начале следующей:

Нет – легче мне сражаться с Годуновым
Или хитрить с придворным езуитом,
Чем с женщиной – черт с ними; мочи нет.
И путает, и вьется, и ползет,
Скользит из рук, шипит, грозит и жалит.
Змея! змея! – Недаром я дрожал.
Она меня чуть-чуть не погубила...

197

Почти столетие спустя похожий образ появится у Блока:

Я узнаю
В неверном свете переулка
Мою прекрасную змею:
Она ползет из света в светы
И вьётся шлейф, как хвост кометы
(«И я провёл безумный год...»).

Глагол в силу своей универсальности вступает в многочисленные грамматические и деривационные игры. Многие словосочетания (вроде «*ползать в пыли*», так любимого Державиным, или пушкинского парегменона «*ползти ползком*») становятся устойчивыми.

Продуктивны всевозможные префиксы: *вползти-выползти-заползти-проползти*. Каждый из этих вариантов обладает особой семантикой.

Хвостов, с присущей ему склонностью к лингвистическим играм, часто применял этот глагол к себе, выстраивая своеобразную биографию жизни-ползания: он «*выполз из Выползовой слободки*» – и топос *ползания у подошвы Парнаса* сделал своей визитной карточкой. Увы – графская самоирония для многих и современников, и потомков оказалась слишком тонкой.

Пушкин в борьбе с литературным противником использует преобидное существительное «выползок»:

Уймись – и прежним ты стихом доволен будь,
Плюгавый *выползок* из гузна Дефонтена!
(«Бессмертною рукой раздавленный зоил...»).

Выползок – это червяк. А уж семантический ореол этого насекомого столь же разнообразен (тут и земля, и смерть, и гниение), сколь однозначен. Да и все слова в строке подобраны в тон.

Когда глагола нет.

Наличие/отсутствие бестиарной аналогии – очень важный момент. Если бестиарного сравнения нет, читатель волен представить любое из имеющихся в культурной памяти (уж, рак, черепаха, змея, вошь, улитка). Но возможен и обратный ход: при наличии бестиарного сравнения можно обойтись без самого глагола. Отсутствие глагола «ползать» можно рассматривать как эллипсис, а можно сказать, что он заменяется перифрастическими выражениями.

Хвостов, с обычной для него любовью к риторической операции убавления, часто обходился без глагола:

...Но мне *с подошвы Геликона*
Пристало ли Анакреона по бульвару догонять,
Улыбки от красавиц ждать?..
(«Музе-враждебнице, 1819»).

198

У подошвы Геликона можно только ползать – глагол, с точки зрения графа, излишен.

Такие игры часты у Пушкина.

Вот, например, ироническое описание организационного собрания нового журнала литературных противников: «После речи г-на председателя г-н Невеждин прочел проект нового журнала, имеющего быть издаваемым в следующем 1830 году под названием «Азиатский рак». Журнал сей будет выходить каждый месяц по одной книжке. Каждая книжка будет заключать в себе четыре отделения» («Несколько московских литераторов...»³). Здесь всё смешно: и паронимасийное искажение фамилии, и бестиарное название журнала, составленное по принципу контраста, и размеренное описание графика выхода книжек. Разумеется, темп можно будет описать глаголом «ползать».

А вот пример пушкинской злости, на письме выраженной изящнейшей иронией: «Я приехал в Москву, вчера в среду. Велосифер, по-русски поспешный дилижанс, несмотря на плеоназм, поспешал как черепаха, а иногда даже как рак» (Н.Н. Пушкиной, 22 сентября 1832 г. Из Москвы в Петербург). Фраза построена по принципу симметрии: два бестиарных сравнения, данных в режиме градации – о чём говорит эмфатическая вставка «а иногда даже» перед вторым членом сравнения. Но соль в том, что фраза целиком представляет собой зевгму, где на один быстрый глагол «поспешал» «подвешены» два сравнения со зверями, относящимися к самым медленным. И переключение скорости дилижанса с рака на черепаху не может не веселить читателя. А если смотреть ещё шире – то видна симметрия по контрасту. В центре фразы – как ключ ко всей конструкции

– стоит слово «плеоназм». С одной стороны, избыточное двойное ускорение; с другой – столь же избыточное двойное замедление. А в целом конфликт между уровнями RES (замедление) VERBA (ускорение).

В «Домике в Коломне» Пушкин даёт бестиарную характеристику александрийскому стиху:

А стих александрийский?..
Уж не его ль себе я залучу?
Извилистый, проворный, длинный, слизкий
И с жалом даже – точная змия;
Мне кажется, что с ним управлюсь я...

В описании нет глагола. Если бы понадобилось его вставить – безусловно, это был бы глагол «ползти». И для него было справедливо всё сказанное выше о влиянии глагола «скользить» на глагол «ползти». Медленность «проворным» (отметим проскользнувшее к Пушкину любимое кантемировское словечко) стихом утрачена полностью.

Подведём итоги.

Мы бросили беглый взгляд на жизнь глагола «ползти» в русской поэзии 18-го – начала 19-го вв. от Кантемира до Пушкина: рассмотрели его дискурсные сферы обитания, круг бестиарных аналогий, семантические и грамматические особенности. Выбор поэтов, из которых взяты примеры, безусловно, отражает личные вкусы автора статьи (Кантемир – Сумароков – Державин – Хвостов – Пушкин) – хотя некая историческая логика здесь есть: топос «человек ползущий» формируется у Кантемира; Сумароков, Державин, Хвостов творчески развивают его; Пушкин уже в Лице получает топос во всей красе и свободно им пользуется. Было бы интересно проследить жизнь глагола в творчестве других поэтов. Общая картина, скорее всего, осталась бы той же, а вот ярких деталей было бы немало. На примере использования одного глагола можно очень ясно увидеть проявление традиции – как и в чём поэты наследуют друг другу, что вносят своего. Особенно интересным и перспективным для будущих исследований оказывается частое использование глагола в форме деепричастия.

В дальнейшем глагол сохраняет высокую популярность и постоянно расширяет сферы влияния: «вползает», например, в пейзажный дискурс («опять серебряные змеи через сугробы поползли» у Фета).

Уже в 18-м веке ползти может человек, всевозможные пороки, печаль, проза и стих, время, транспорт. 20 век активно использует и умножает эти возможности.

У Маяковского глагол осваивает сферу эмоций:

Радость ползёт улиткой...

Всё более популярной становится связь глагола с транспортом – например, цветаевское:

Ползёт подземный змей,
Ползёт, везёт людей...

Здесь главное слово – «змеи». Глагол, повторенный дважды и подчеркнутый аллитерацией «змеиною» звука «з», выражает прежде всего

не медленность, а змеиность; сходство поезда со змеем. Здесь на первом плане – новизна восприятия: метро всё ещё в новинку; и его бестиарная связь чувствуется особенно остро.

Если в начале 18-го века в русской поэзии царствовал бесшабашный глагол «скакать» – см., например, две цитаты из Третьяковского:

Гремите, гудите, брянчите, *скачите*,
Шалите, кричите, пляшите!
(«Приветствие, сказанное на шутовской свадьбе»),

...Восплещем громко и руками,
Заскачем весело ногами
Мы, верные граждане...
(«Песнь сочинена в Гамбурге...1730»)

то в начале 19-го такую же, если не большую универсальность приобретает «осторожный» глагол «ползти», что выражается в хвостовском афоризме «Ползя упасть нельзя». Русская поэзия явно «повзрослела». Кстати, не случайно именно Хвостов создал формулу, ставшую крылатой (вновь доказав неразрывную связь этих двух глаголов). Тот, кого считали мишенью для насмешек, на самом деле часто оказывался уловителем духа времени и поэтических тенденций. Высокая частотность глагола «ползти» у Хвостова – симптом времени, а не просто следствие басенной специфики его творчества.

В начале 20-го века поэзия сделает романтическую попытку побороть эту тенденцию и выдвинет новый афоризм: «Рождённый ползать летать не может», кстати, тоже уходящий корнями в 18-й век – к басне Хемницера «Мужик и корова». Новая формула заслужит не менее афористичную оценку («Безумству храбрых поём мы песню...»), но справедливости хвостовского афоризма не поколеблет.

Скакать? Ползти? Летать? Спор глаголов времён продолжается.

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

² Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 6. Критика и публицистика. С. 328.

³ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 6. Критика и публицистика. С. 298.

Татьяна Гуревич (Литературный институт)

«Слава передвижению» или «движение ужаса» –
о «животных» скоростях и скоростных животных
у Томаса Де Квинси

Обе цитаты «слава передвижению» (*glory of motion*) и «движение ужаса» (*horror of movement*) взяты из трехчастного эссе Томаса Де Квинси «Английская почтовая карета, или слава движению», увидевшем свет в 1849 году. «Английская почтовая карета» является одним из ярких образцов «страстной прозы» автора и примером писательской игры со временем и движением в повествовании. Каждая часть произведения относится к определенному временному пласту, в разной степени реалистична, все части эссе при этом взаимодействуют и составляют единое органичное музыкальное целое. Большинство критиков, анализировавших «Английскую почтовую карету», полагают, что сама идея почты является символом британской нации, при этом карета может выступать как символ технологического, исторического прогресса и развития человеческой личности. Одной из интересных точек зрения является точка зрения А. Франты, считавшего почтовую карету олицетворением «всемирной публикации», способной «связать отдаленные станции и распространить новости национального интереса»¹. Главным концептом, объединяющим различные теории ученых и определяющим композицию произведения, его «развертывание» во времени и принципы трансформации (переход текста из реалистического отстраненного повествования в плоскость личных переживаний автора, а затем превращение в «поток сознания»), становится понятие движения. Так, Э. Бакстер утверждает, что само понятие движения, которое является ключевым для произведения, представляет собой «прямое разделение между автобиографом, каретой и текстом»².

В русском переводе «*glory of motion*» в названии произведения звучит как «великолепие скорости», что не дает полного представления о процессах, управляющих трехчастным многоголосым целым. Скорость является лишь одной характеристикой движения и не может быть главной и единственной его составляющей. Само «прославление» движения возникает в результате понимания его многосоставности, его инаковости в случае движения животного, человека, машины и силе его комплексного воздействия на происходящее при различных комбинациях его характеристик. «Слава передвижению» имеет место и тогда, когда движения как такового нет, когда скорость объекта равна нулю, а при этом окружающая действительность испытывает на себе влияние хода времени. Вопрос передвижения, таким образом, становится вопросом времени – движением во времени и времени движения. Именно поэтому учеными, занимающи-

мися «Английской почтовой каретой», как правило, рассматриваются вопросы несоответствия понятий движения описываемого и движения фактического, а также вопросы неоднозначности трактовок самого понятия «движение». Как отмечает Э. Бакстер, «Де Квинси здесь поднимает вопрос взаимоотношения между «реальным» временем, представленным в нарративе и действительным временем, когда читается само повествование»³. Движение в эссе обладает некоей автономностью и необычными свойствами: «Демонстрируя темпоральное сосуществование, Де Квинси намекает на то, что прошлое может быть восстановлено или даже изменено»⁴. Л. Уоркер при этом отмечает, что «время может бесконечно делиться, но никогда не исчезнет. Неважно, сколько «слоев» по нашему представлению составляют палимпсест времени, все они в конечном счете населяют то же вечное единство, бесконечное будущее, которое Де Квинси описывает как Божье присутствие»⁵.

Важнейшими «опорными точками» движения в эссе выступают животные. Как известно, в «Английской почтовой карете» рассказывается о движении почтовой кареты, благодаря которой распространяются новости о наполеоновских войнах и совершаются перемены в любовной истории главного героя, о преимуществах животного естественного перед искусственным механическим, а также о ряде трансформаций (превращение животного в человека и человека в животное), происходящих с героями повествования. «Слава передвижению» у Де Квинси относится именно к движению животного, которому посредством шести чувств и различных действий удастся привнести в человеческий мир, во-первых, понимание многих сложных вещей, во-вторых, осознание того, насколько губителен разрыв человеческого и животного. Именно поэтому движение под знаком «зверь» приобретает многочисленные положительные характеристики. Тогда как «движение ужаса» – это характеристика движения и чувств человека, неспособного адекватно воспринимать меняющуюся обстановку, оставаясь при этом человеком и не проявляя худшие из возможных человеческих свойств.

Если мы говорим о «славе передвижению», то она происходит в случае положительного отражения «животных» скоростей и «животных» движений в человеческой жизни. Так, например, в автобиографическом очерке «Горести детства» мы встречаемся со случаем, когда детеныш овцы падает в яму, и его мама обращается за помощью к человеку, который спасает ягненка. Здесь мы имеем дело с буквальным (физическим) падением, движением вниз животного, противодействие которому вызывает ответное движение уже нефизического свойства – движение человеческой души⁶. Более того, примеры из животной жизни сподвигают человека на какие-либо осмысленные действия, то есть физическое движение животного, как правило, трансформируется в мыслительное и душевное, давая человеку понимание нужного и важного. Так, в части автобиографии «Введение в мир борьбы» мы встречаемся с героем, который восхищается «мухами за их силу хождения по потолку»⁷. Движение это, несмотря на свою скорость и бессмысленность, кажется весьма продуктивным и осознанным, что заставляет человека задуматься о собственной медлительности и отсутствии силы воли. Пример «животного» движения и «животной» скорости оказывается более наглядным, чем значительные и важные события, происходящие в мире людей.

«Движение ужаса» присуще исключительно человеческой натуре.

Если мы рассматриваем «Английскую почтовую карету», то лошади, которые лицом (ну, или, в случае лошадей, мордой), сталкиваются со смертью, ужаса не испытывают: «Лошадь стояла недвижно, уперев передние ноги в мощный выступ в середине дороги. Она одна оставалась нечувствительной к дуновению смерти»⁸. Здесь также важно обратиться к оригиналу, который дает не «дуновение смерти», а «ужас смерти» («the horror of death»)»⁹. Именно понятие ужаса внезапной смерти указывает на противопоставление римских и христианских образцов искусства, которыми так интересовался Де Квинси. Одной из интерпретаций «Английской почтовой кареты» является понимание кареты как репрезентации эстетического процесса. Так, Б. де Грут отмечает, что «она [карета] начинает движение как общественный транспорт, переходя в форму эстетического транспорта»¹⁰.

Страх внезапной смерти может испытывать только человек, и именно страх внезапной смерти способен сообщать человеку необходимость стремления к праведной жизни и своевременного покаяния. Человек как высшее по задумке Творца существо ощущает постоянную потребность в очищении собственной души, а животное, являющееся проводником движения ужаса, само страха смерти не испытывает. Дж. Маа отмечает различия христианского и римского понимания «внезапной смерти»: «Тому, что изначально кажется взаимно исключающим, Де Квинси в конечном счете дает рационалистическое объяснение: римское «внезапный» значит «несдерживаемый», тогда как христианское значение слова «внезапный» – «без предупреждения»¹¹. Критик также указывает на то, что «реакция на несдерживаемую внезапную смерть «будет иметь различный ответ в зависимости от темперамента конкретного человека», тогда как человеческий субъект будет предпринимать категорические попытки избежать ужас внезапной смерти»¹². В оппозицию ставится ужас смерти в его христианской трактовке – «смерть без предупреждения, следовательно, без каких-либо призывов к религиозным приготовлениям»¹³, ключевой составляющей которой становится ее «невовременность». Здесь животное, в свою очередь, может выступать репрезентацией римского ощущения внезапной смерти, при этом выступая идеальным медиатором между божественным посланием и самим человеком, а человек – ощущения христианского. И, что самое удивительное, движение животного переходит в «движение ужаса» на уровне эмоций человека, и далее – уже в сферу подсознательного, реализуясь в снах и видениях, в «повторяющейся последовательности снов» («rolling succession of dreams»). Получается, что ужас смерти, наталкиваясь на животное, не имеет дальнейшего распространения в самом животном, тогда как у человека возникают его продолжения – «движение ужаса», «последовательность снов», которые на человеческую психику оказывают разрушительное действие. Единственной возможностью остановить губительное «движение ужаса», не дать перейти ему в сферу подсознания становится момент своевременного покаяния. Для Де Квинси как для писателя более интересным представляется процесс, когда страхи и эмоции начинают завладевать его подсознанием, жить своей жизнью, превращаясь в неконтролируемую последовательность. Именно поэтому, к примеру, «Исповедь англичанина, любителя опиума» имеет место после конечной реализации действия наркотических веществ, и сама романтическая исповедь несколько теряет характер искренности и исповедальности (в отличие от Августина и Руссо), отчасти становясь воспо-

минанием о грехах не без элемента смакования. Ответ на вопрос, кто для Де Квинси является образцовым проводником божественной воли – человек или лошадь – очевиден. Животное – идеальный медиатор, человек – далекий от совершенства реципиент. Известно, что ребенок перестает быть ребенком в тот момент, когда он понимает и ощущает, что такое смерть. Животное в случае Де Квинси не воспринимает «движения ужаса» смерти, тем самым становясь живым существом с рецепцией ребенка, ребенка, еще не понимающего смысла покаяния, ведь страх смерти может приходиться только с осознанием ужаса загробных мучений. И в этом смысле животное поле, способное генерировать различные скорости, выступает своего рода как представление о детстве мира, как незамутненный и не могущий быть замутненным источник физического движения, которое при двигательном воздействии на область человеческого может трансформироваться в движение душевное и духовное.

Поэтому лошадь также выступает не только как сигнал технического прогресса, но и как свидетельство того, насколько человеческая натура способна меняться. Она остается как бы безгрешной (изолированной от греха) сущностью, которая более всего может сподвигнуть человека к дальнейшим действиям. Как технический прогресс не может стоять на месте, так и мир не может находиться в перманентном состоянии детства. Только последствия «взросления» и в том, и другом случае не дают ожидаемых плодов – в первом случае происходит разрыв человеческого и животного (некое разъединение с природой), во втором – человека с миром вообще. Движение лошадей при этом выступает как осознанное, намного более осознанное, чем движение объектов, изобретенных человеком – локомотива паровоза. Лошадь, будучи животным, по своим качествам и скорости может превзойти машину и человека, проявляя как характеристики машины, так и человека, и в описании лошади появляются обе характеристики – «электрическая чувствительность лошади» («the electric sensibility of horse»¹⁴). «Слава передвижению» животных превращается в «движение ужаса» человека не потому, что имеет место опасная ситуация на дороге, а потому, что происходящее начинает свидетельствовать о несовершенстве внутреннего мира человека. Мир меняется вокруг, тогда как человек не способен сам меняться, именно поэтому он просит читателя избавить его от животной природы, природы более чистой. Человеку кажется наиболее простым и доступным отказаться от чистой животной сущности, нежели правильно переработать импульсы, рожденные исключительно для его совершенствования. Рассказчик, обращаясь к читателю, просит «распрячь» его («O stay reader, unhorse me»¹⁵). Здесь глагол «распрячь» («unhorse») имеет значение не освободить ездовое животное от упряжки, а самому освободиться от состояния, когда «животное» начинает довлеть над человеческим естеством, сигнализируя о слабости последнего.

Животное, выступая чистым и незамутненным проводником, дается человеку для того, чтобы в критических ситуациях он смог бы еще более почувствовать себя человеком и, по возможности, приблизиться к божественной сущности. Но когда человек постигает «движение ужаса», ощущая приближающуюся смерть, он начинает вести себя как животное, приобретая при этом «животные» скорости и получая «животные» движения. В частности, он может вести себя как лошадь в обычной лошадиной жизни. В эссе «Убийство как одно из изящных искусств» мы встречаемся с описанием поведения жертв перед тем, как их убьют: «Возникают раз-

личные препятствия: жертвы не выказывают должного хладнокровия, когда к их горлу подступают с ножом: они пытаются бежать, брыкаются, начинают кусаться; и если художники-портретисты нередко жалуются на скованность своих моделей, то представители нашего жанра сталкиваются, как правило, с излишней живостью повадки»¹⁶. Для автора становится непонятным, почему человек перед смертью не может вести себя по-человечески, без «животных» движений. Если человек ведет себя перед смертью как животное, то кто же тогда будет вести себя как человек? «Слава передвигению» имеет положительную характеристику именно потому, что это движение не трансформируется во что-то губительное, возникая и действуя как чистая функция. Поэтому для автора не видится целесообразным воспроизведение каких-то характеристик животного с помощью человеческих категорий. В силу того, что животная сущность уже сама по себе выглядит более очеловеченной, животные характеристики начинают переходить на человека, а не наоборот. Нужно отметить, что характеристики этих движений всегда отрицательные. Приведем несколько примеров. В «Убийстве как одном из изящных искусств», описывая Декарта, Де Квинси замечает: «Он был непоседлив, как гиена»¹⁷. И если это не определенно отрицательная характеристика, то ироническое или саркастическое замечание: «Как это Теннисон отважился плескаться в одной воде с Левиафаном – ума не приложу, однако именно так и происходило: оба резвились будто два дельфина, несмотря на весьма преклонный возраст Гоббса, а «в перерывах между плаванием и погружением с головой» (то есть нырянием) «рассуждали о многих предметах, касающихся античных бань и Истоков Сущего»¹⁸.

Помимо резвящихся дельфинов возникает химерическое животное – левиафан. Книга Томаса Гоббса превращается в чудище, а люди – в дельфинов. Или еще: «В последующие три раунда мастер булочек шатался, будто корова на льду»¹⁹. Трусливость побега в «Исповеди англичанина, любителя опиума» описывается скоростью зайца: «Мы оба бежали, как зайцы»²⁰. При этом сравнивается не только физическое движение, но и скорость мысли: «...мое понимание, которое раньше было подвижным и беспокойным, как пантера»²¹. Если же возникает необходимость оценить скорость животного, она никогда не будет сравниваться со скоростью человека. Де Квинси либо даст точную цифру в километрах, либо выразит скорость животного через скорость другого животного. В этом отношении по-прежнему интересно, почему Де Квинси использует сравнение бега лошадей с ласточкой. Напомним, что в очерке «Голова сарацина» Де Квинси пишет о лошадях, которые «пустились в галоп со скоростью ласточки»²². После этого дается развернутая сноска о повадках этих птиц с точными числовыми указаниями на скорость их полета. Интересно то, что у Де Квинси мы довольно часто встречаемся с выражением «летающий галоп» (оно появляется в «Английской почтовой карете» и «Воспоминаниях об Озерных поэтах»). На первый взгляд, выражение «летающий галоп» кажется вполне понятным и привычным. Для середины XIX века это являлось обозначением особой скорости лошади, положения ее конечностей и способов выражения такого движения на полотнах. Если обратиться к художественным изображениям «летающего галопа» и дискуссиям, которые велись среди ученых и художников по поводу правильного живописного его изображения, мы понимаем, что это не просто понятие, а целая искусствоведческая проблема. Термин «летающий галоп» всегда упот-

реблялся в изобразительном искусстве, при этом сам «летающий галоп» изображался неправильно. Этой проблемой, в частности, занимался ученый Э. Рей Ланкастер (1847-1929), в то время профессор зоологии в Университетском колледже Лондона. В 1889 году он написал рецензию на «Животное движение» в журнале «Природа», также он известен трудом «Потоная в сердце мертвого кита». Одна из его статей «Проблема галопирующей лошади» изначально появилась в журнале «Дейли телеграф» (ориентировочно между 1907 и 1912 гг.). Там отмечалось, что художники в основном изображали галопирующую лошадь в неправильной позе – позе деревянной лошадки, тогда как проблема куда серьезнее. Ланкастер пишет, рассуждая об экспериментах Майбриджа в последовательной фотографии, о том, что изображение лошади на картинах не имеет ничего общего с реальностью²³. Отсюда у Ланкестера возникают два вопроса. Первый – «исторической и психологической важности» – «когда у художников появилось ложное, но общепризнанное отношение к «летающему галопу»?²⁴. Второй – «психологической и физиологической важности» – который касается того, что если человеческий глаз неспособен выхватить правильное положение ног лошади (а это может сделать только фотография), должен ли он помещать изображения фотографической точности, которая не имеет реального существования, поскольку глаз художника ее выхватить не может?²⁵

206

Де Квинси, несколько опережая исследования XX века, пытается рассмотреть проблему, обращаясь к ее лексической содержащей. Писатель подходит к вопросу возможности описания «летающего галопа» посредством языка. Исходя из того, что такое изображение недоступно художникам, Де Квинси не считает также и писательское мастерство способным к определению с детальной точностью. Именно поэтому он отходит от внешнего изображения «летающего галопа», обращаясь к его характеристикам, а именно, скорости «летающего галопа», не давая при этом точных значений времени и расстояния. «Летающий галоп» становится не изображением лошади в полете, характеристика «летающий» начинает относиться к скорости этого галопа, которая может быть выражена и описана скоростью живого существа, умеющего летать. Если лошади пускаются в «летающий галоп», то для него этот галоп связан не с расположением и правильным изображением ног лошади (какой эту проблему ставят искусствоведы), а непосредственно с поведением птиц, их скоростями полета.

Для Де Квинси весьма распространенным становится употребление сравнений с птицами при описании различных скоростей. Так, завтрак в «Исповеди англичанина, любителя опиума» подается со скоростью, более подходящей «птицам небесным, нежели изучающим греческую философию»²⁶. В «Исповеди...» также есть упоминание о том, что письмо, приходит, как ворон²⁷. Здесь сравнение берется по двум характеристикам – по скорости полета ворона (быстрота), восприятия ворона как дурного знака (содержание письма).

Если животные движения и скорости имеет место в поведении человека как бессознательный элемент (спонтанная реакция на неожиданный источник ужаса) и не могут расцениваться как намеренное поведение, то сознательное использование животного для маскировки неблагоприятных поступков представляется совершенно неприемлемым. Здесь снова возникает мотив чистого животного импульса. Только теперь человек становится еще хуже – использует ничем не испорченное начало для осущест-

ления своих нечистых поступков. В «Убийстве как одном из изящных искусств» рассказывается история о ланкаширском грабителе: «Это, – заявил хирург, слепок с тела знаменитого ланкаширского грабителя. Долгое время он скрывал свое занятие от соседей, натягивая на ноги своей лошади шерстяные чулки с расчетом приглушить стук копыт по мощеной дороге, которая вела в конюшню»²⁸. Человек хочет сделать по сути бесшумным и незаметным свое движение за счет движения животного – он ограничивает или видоизменяет движение животного для осуществления неблагоприятных целей. Искажение человеческой природы, таким образом, несомненно сопряжено с превращением естественного в искусственное. Единственное, чему человек научился за свое существование – это перекладывать вину на животное. При этом понимание того, что любые греховные поступки осуществляются довольно быстро, никогда не гарантирует того, что они осуществляются по-умному. Стук лошадиных копыт, конечно, можно не услышать, а вот не увидеть лошадь довольно-таки сложно. Человеческая натура отвратительна именно тем, что, совершая плохие вещи, человек не чувствует чистых животных импульсов и ведет себя довольно глупо.

Если с человеком поступят, как с животным, для него это будет большой честью: «Поистине, джентльмены, для столь ничтожных проходимцев было бы совершенно незаслуженной честью оказаться нанизанными на картезианскую рапиру подобно жаворонкам»²⁹.

Интересно также то, что скорость движения и качество движения животного могут переходить к человеку, взаимодействующему с животным, испытывая некоторые причудливые трансформации. В «Убийстве как одним из изящных искусств» мы находим: «Этот самый Л. М. предписал домовладельцу купить «старого петуха» и тотчас его сварить, с тем чтобы около полудня Спиноза откушал бульон, что – по возвращению из церкви хозяина с супругой – философ и сделал, а также съел с аппетитом кусок старой курятины»³⁰. Спиноза ест старую курятину, воздействие которой потом на себе ощущает: «С трудом пережевав «старого петуха» (достигшего, полагаю, столетнего возраста), в состоянии ли был обессиленный инвалид одолеть доктора в рукопашной схватке?»³¹ Философ ест еду для больных людей и вступает в поединок на полный желудок. Человек, тем или иным образом провзаимодействовав с животным, получает его характеристики (скорость, реакцию). Съев «столетнего петуха», Спиноза становится таким же медлительным.

При этом у Де Квинси есть и примеры обратного действия – когда действие человека переносится на умершее животное: «Отец Мерсенн, ученый французский теолог, приверженец Римско-католической церкви, на странице четыреста тридцать первой своего кропотливого комментария к Книге Бытия, утверждает со ссылкой на авторитет нескольких раввинов, что ссора между Каином и Авелем произошла из-за молодой женщины; что, согласно некоторым источникам, Каин прибегнул к помощи собственных зубов (*Abelem fuisse morsibus dilaceratum a Cain*); согласно многим другим, он орудовал ослиной челюстью (именно этот инструмент полюбился большинству художников). Впрочем, чуткому уму приятно сознавать, что позднее, с развитием науки, были выдвинуты более здравые теории»³². Среди этих теорий как средства убийства Авеля названы вилы, меч, коса и садовый нож. То, что самому Де Квинси как средство убийства интересна именно ослиная челюсть, подтверждается коммента-

рием «этот инструмент полюбился большинству художников». Де Квинси уделял большое внимание синестезии искусств и питал необыкновенную любовь к живописи. Как отмечает Ф. Бервик: «Экфрасис для Де Квинси был не столько возможностью показать совершенное владение риторической энергией в попытке вызвать визуальную работу искусства, он использовал экфрасис для определенной исповедальной цели. Он с готовностью замечал как обман, так и личную агонию в каждом старании использовать язык для оценки произведений искусства»³³. И именно исповедальные моменты связаны с бестиарным присутствием. Не случайно в мемуаристике Де Квинси упоминает о картине Гайдона «Вход Господень в Иерусалим», на котором художник изобразил Вордсворта в ученике Христа, Вольтера как насмехающегося еврея, а также Китса, Хэзлита и Лэма среди толпы. В случае убийства Авеля ослиной челостью часть тела мертвого животного является продолжением руки живого убийцы. Телесное взаимодействие с убитым животным влечет за собой смерть человека. Для писателя это становится важным моментом перенесения вины и возникновения «двойника» в животной сущности, которая вынужденно берет на себя «движение ужаса» и даже в мертвом виде становится действующей силой. В «Убийстве как одном из изящных искусств» есть эпизод, когда молодая девушка, выбежав в магазин за устрицами, возвращается домой и находит мертвыми всех жителей дома: «Бедная девушка в малопонятном ей самой смятении обежала, выглядывая устриц, всю улицу»³⁴. Здесь человек в поиске убитых животных (мертвых устриц) чудом спасается от смерти, возвращается при этом к умершим людям. И в том, и в другом примере реализуется схема «живой человек – мертвое животное – мертвый человек». В первом случае действующей силой смерти выступает сам человек, во втором – окружающая его действительность.

Автор, неспособный на убийство, пишет: «С тех пор, когда бы ни возникали у меня смутные побуждения лишить жизни одряхлевшую овцу, престарелую курицу и прочую «мелкую дичь», эти стремления остаются запертыми в тайниках моей души; что же до высших сфер нашего искусства, тут я расписываюсь в полной своей несостоятельности»³⁵.

В «Убийстве как одном из изящных искусств» появляется герой по имени Биток, рассуждающий о том, насколько выродилась идея убийства: «Даже собаки стали не такими, какими были, сэр. Помню, когда еще был жив мой дедушка, некоторым псам была присуща идея убийства. Я знавал мастифа, сэр, который подстерег соперника из засады – да-да, сэр, – и в итоге свел с ним счеты, проявив при этом хороший вкус. Я водил также тесную дружбу с котом-убийцей. Но теперь...»³⁶.

Вообще тексты Де Квинси с присутствием «животного» поля часто имеют в себе зеркальные картины событий, а также примеры действия и противодействия: «Всякое действие, куда бы оно ни было направлено, наилучшим образом выявляется, соразмеряется и запечатлевается в восприятии при помощи действия, ему противоположному»³⁷. Действие и движение у Де Квинси всегда должно иметь выход или создавать похожую картину. Так, например, в начале «Убийства...» автор рассказывает о том, что сам он однажды чуть не убил только кота, после чего в тексте у нас появляется кот-убийца. При этом движение, а именно «движение ужаса», осуществляемое в направлении животного, всегда находит свой выход. Интересно, что этот же сюжет используется Эдгаром По, особенно почитавшим Томаса Де Квинси. В рассказе «Черный кот», появившемся

шестнадцать лет после опубликования эссе «О убийстве...», Э. По реализует намеченную Томасом Де Квинси сюжетную микросхему: главный герой По в начале произведения убивает кога, который потом становится убийцей главного героя. Для По необыкновенно актуальной становится схема осуществления убийства, описанная Томасом Де Квинси. Как отмечает Р. Моррисон, «В 1822 году, вследствие огромного успеха «Исповеди англичанина, любителя опиума, Де Квинси спроектировал роман под названием «Исповедь убийцы». Это подходящее название для большинства наиболее значительных произведений По»³⁸.

Интересным также представляется имя героя – Биток. Мы знаем, что биток – это круглая котлета из рубленого мяса. Название этого блюда должно вызывать приятные ассоциации у человека, но никакого положительного ощущения у читателя не возникает. В русском языке слово «биток» будет сопоставляться с однокоренным глаголом «бить», имеющим негативную коннотацию, более уместную при описании героя произведения. Отметим, что в оригинале имя героя звучит как «Toad-in-the-hole» – буквально «жаба в яме». «Toad in the hole» – это традиционное британское блюдо, состоящее из сосисок и пудингового теста, которое обычно подается с луковой подливкой и овощами. Название блюда на английском также не вызывает приятных ассоциаций, потому что здесь ключевым является не соотношение со вкусным и питательным блюдом, а с визуальным представлением жабы в яме, символизирующей опасного человека – преступника, который получил по заслугам. Де Квинси пишет, что «прозвище свое он получил за угрюмый мизантропический характер, побуждавший его беспрестанно хулить все современные убийства как злостные уродства»³⁹. Доказательством того, что герой полностью соотносится с жабой, становятся его движения и поведение. «Если проследить позитивные и негативные толкования образа лягушки в мифологии разных народов, то можно выявить одну общую доминанту – ее связь с водой»⁴⁰. Биток «простирался близ акведука», как это делают жабы: «Однажды утром в 1812 году некий любитель поразил нас вестью о том, что видел Битка, который, стравивая на ходу раннюю росу, спешил у акведука навстречу почтальону»⁴¹. Здесь сразу возникает картина лягушки, отряхивающей лапы от воды. Лягушка в принципе связана с идеей трансформации: «Значение лягушки как символа трансформации при сохранении базовых характеристик личности представляется нам ведущим мотивом ее репрезентации в фольклоре»⁴². В «Убийстве...» мы сталкиваемся с «бестиарным» примером превращения человека в жабу, которая способна говорить об убийстве как изящном искусстве. Человек становится подобным животному (этот пример можно сравнить с превращением дедушки Фани в крокодила в «Английской почтовой карете»), и, как следствие, таким существом может извращаться понимание однозначных, казалось, бы явлений. Только существо, переставшее быть человеком и не являющееся в то же время полноценным животным, может говорить об убийстве именно как об изящном искусстве и деградации этого искусства среди людей: «Очень скоро, сэр, – не уставал он повторять, люди разучатся резать домашнюю птицу»⁴³.

И если мы снова обратимся к оригинальной версии, где наш герой превращается в жабу, то все эти упоминания о его знакомствах («Я знал мастифа», «Я водил также тесную дружбу с котом-убийцей») начинают моделировать другую реальность в том же самом тексте. Компания жи-

вотных в «Убийстве...» создает «звериное» общество по типу друзей Винни-Пуха, сам же убийца становится похожим на ворчливого Мистера Джабса в «Ветре в ивах» Кеннета Грэма или вечно недовольного и все рушащего Джереми Фишера у Беатрикс Поттер.

Таким образом, движение в «животном поле» мемуарных текстов и эссе Томаса Де Квинси выступает как положительное – и тогда мы говорим о «славе передвижения» и благоприятном влиянии животного на человеческое развитие, и отрицательное – «движение ужаса», связанное с человеком, его склонностью перекладывать свою вину на других, в том числе и на животных, а также неспособностью вести себя по-человечески перед лицом смерти.

¹ Franta, A. Publication and Mediation in “The English Mail-Coach” [Text] / Andrew Franta // *European Romantic Review*, Vol. 22, No. 3, June 2011. – P. 325.

² Baxter E. De Quincey’s Art of Autobiography [Text] / E. Baxter. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990. – P. 138.

³ Ibid. P. 138.

⁴ Ibid. P. 138-139.

⁵ Walker, L. The Child of the City and the Palimpsest at Sea: De Quincey’s Chronological Constraints [Text] / L. Walker // *Literature Compass*, 9/10, 2012. – P. 689.

⁶ De Quincey, T. The Affliction of Childhood [Text] // De Quincey, T. *The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop* – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XIX (2003, ed. by Daniel Sanjiv Roberts) – P. 14.

⁷ De Quincey, T. Introduction to the World of Strife [Text] // De Quincey, T. *The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop* – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XIX (2003, ed. by Daniel Sanjiv Roberts) – P. 28.

⁸ Де Квинси, Т. Английская почтовая карета [Текст] // Де Квинси Т. *Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе.* – М.: Эксмо, 2011. – С. 353.

⁹ De Quincey, T. The Vision of Sudden Death [Text] // De Quincey, T. *The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop* – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XVI (2003, ed. by Grevel Lindop) – P. 442.

¹⁰ De Groote, B. The Glory of Motion: Re-reading Movement in Thomas De Quincey and Adam Smith [Text] / De Groote Brecht // *European Romantic Review*, 25:3, 2014. – P. 267.

¹¹ Maa, G. Keeping time with the Mail-Coach: Anachronism and De Quincey’s “The English Mail-Coach” [Text] // *Studies in Romanticism.* – Vol. 50, N 1 (SPRING 2011). – P. 131.

¹² Ibid. 131.

¹³ Ibid. 131.

¹⁴ De Quincey, T. The English Mail-Coach, or the Glory of Motion [Text] // De Quincey, T. *The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop* – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XVI (2003, ed. by Grevel Lindop) – P. 417.

¹⁵ De Quincey, T. The Vision of Sudden Death [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XVI (2003, ed. by Grevel Lindop) – P. 439.

¹⁶ Де Квинси, Т. Об убийстве как одном из изящных искусств [Текст] // Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе. – М.: Эксмо, 2011. – С. 407.

¹⁷ Там же. 390.

¹⁸ Де Квинси, Т. Об убийстве как одном из изящных искусств [Текст] // Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе. – М.: Эксмо, 2011. – С. 398.

¹⁹ Там же. С. 410.

²⁰ De Quincey, T. Confessions of an English Opium-Eater [Text] / Thomas De Quincey. – London: Wordsworth Classics, 1994. – P. 81.

²¹ Ibid. P. 182.

²² De Quincey, T. Recollections of Lake Poets [Text] / De Quincey T. // Recollections of the Lake Poets / ed. by E. Sackville-West. – London: The Chiltern Library, 1948. – P. 233.

²³ Lankester, R. Science from an Easy-chair [Text] / Sir Ray Lankester. – London: Methuen & Co. Ltd. 36 Essex Street W. C. – P. 54.

²⁴ Ibid. P. 58.

²⁵ Ibid. P. 58.

²⁶ De Quincey, T. Confessions of an English Opium-Eater [Text] / Thomas De Quincey. – London: Wordsworth Classics, 1994. – P. 54.

²⁷ Ibid. P. 76.

²⁸ Де Квинси, Т. Об убийстве как одном из изящных искусств [Текст] // Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе. – М.: Эксмо, 2011. – С. 405.

²⁹ Там же. С. 392.

³⁰ Де Квинси, Т. Об убийстве как одном из изящных искусств [Текст] // Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе. – М.: Эксмо, 2011. – С. 394.

³¹ Там же. С. 395.

³² Там же. С. 432.

³³ Burwick, F. Mimesis and Its Romantic Reflections [Text] / F. Burwick. – Penn State University Press, 2007. – P. 110.

³⁴ Де Квинси, Т. Об убийстве как одном из изящных искусств [Текст] // Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе. – М.: Эксмо, 2011. – С. 418.

³⁵ Де Квинси, Т. Об убийстве как одном из изящных искусств [Текст] // Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе. – М.: Эксмо, 2011. – С. 418.

³⁶ Там же. С. 424.

³⁷ Де Квинси, Т. О стуке в ворота у Шекспира [Текст] // Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе. – М.: Эксмо, 2011. – С. 372.

³⁸ Morrison, R. Poe's De Quincey, Poe's Dupin [Text] // Essays in Criticism, Oct 2001, Vol. 51, Issue 4. – P. 427.

³⁹ Де Квинси, Т. Об убийстве как одном из изящных искусств [Текст] // Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе. – М.: Эксмо, 2011. – С. 423.

⁴⁰ Жучкова, А. В. Образ лягушки как символ внутренней трансформации героя в русском и немецком фольклоре // Вестник славянских культур, 2014. – № 4 (34) – С. 109.

⁴¹ Де Квинси, Т. Об убийстве как одном из изящных искусств [Текст] // Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе. – М.: Эксмо, 2011. – С. 425.

⁴² Жучкова, А. В. Образ лягушки как символ внутренней трансформации героя в русском и немецком фольклоре // Вестник славянских культур, 2014. – № 4 (34) – С. 110.

⁴³ Де Квинси, Т. Об убийстве как одном из изящных искусств [Текст] // Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе. – М.: Эксмо, 2011. – С. 424.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- 212
1. Baxter E. De Quincey's Art of Autobiography [Text] / E. Baxter. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990. – 218 p.
 2. Burwick, F. Mimesis and Its Romantic Reflections [Text] / F. Burwick. – Penn State University Press, 2007. – 216 p.
 3. De Groote, B. The Glory of Motion: Re-reading Movement in Thomas De Quincey and Adam Smith [Text] / De Groote Brecht // European Romantic Review, 25:3, 2014. – P. 267-274.
 4. De Quincey, T. Confessions of an English Opium-Eater [Text] / Thomas De Quincey. – London: Wordsworth Classics, 1994. – 210 p.
 5. De Quincey, T. Recollections of Lake Poets [Text] / De Quincey T. // Recollections of the Lake Poets / ed. by E. Sackville-West. – London: The Chiltern Library, 1948. – 328 p.
 6. De Quincey, T. The English Mail-Coach, or the Glory of Motion [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XVI (2003, ed. by Grevel Lindop) – P. 401-428.
 7. De Quincey, T. The Vision of Sudden Death [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XVI (2003, ed. by Grevel Lindop) – P. 429-449.
 8. De Quincey, T. Introduction to the World of Strife [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XIX (2003, ed. by Daniel Sanjiv Roberts) – P. 22-67.
 9. De Quincey, T. The Affliction of Childhood [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XIX (2003, ed. by Daniel Sanjiv Roberts) – P. 3-17.
 10. Franta, A. Publication and Mediation in “The English Mail-Coach” [Text] /

- Andrew Franta // *European Romantic Review*, Vol. 22, No. 3, June 2011. – P. 323–330.
11. Lankester, R. *Science from an Easy-chair* [Text] / Sir Ray Lankester. – London: Methuen & Co. Ltd. 36 Essex Street W. C. – 412 p.
12. Мaa, G. Keeping time with the Mail-Coach: Anachronism and De Quincey's "The English Mail-Coach" [Text] // *Studies in Romanticism*. – Vol. 50, №1 (SPRING 2011). – P. 125-143.
13. Morrison, R. Poe's De Quincey, Poe's Dupin [Text] // *Essays in Criticism*, Oct 2001, Vol. 51, Issue 4. – P. 424-441.
14. Walker, L. The Child of the City and the Palimpsest at Sea: De Quincey's Chronological Constraints [Text] / L. Walker // *Literature Compass*, 9/10, 2012. – P. 679-693.
15. Де Квинси, Т. Английская почтовая карета [Текст] // Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе. – М.: Эксмо, 2011. – С. 292-366.
16. Де Квинси, Т. Об убийстве как одном из изящных искусств [Текст] // Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе. – М.: Эксмо, 2011. – С. 374-500.
17. Де Квинси, Т. О стуке в ворота у Шекспира [Текст] // Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе. – М.: Эксмо, 2011. – С. 367-373.
18. Жучкова, А. В. Образ лягушки как символ внутренней трансформации героя в русском и немецком фольклоре // *Вестник славянских культур*, 2014. – № 4 (34) – С.107-115.

Е. Ю. Сапрыкина (ИМЛИ РАН)

Бестиарная образность в поэтике итальянского футуризма

214

Художественное самосознание начала XX века унаследовало от символизма преклонение перед витальностью и поэтизировало такое ее проявление, как **динамизм**. Динамизм, молодость, новизна и креативная энергия в противовес духовной усталости, бессилию и истощенности культурных традиций – на этой антитезе, питавшей многие новаторские поиски культуры «конца века», сформировалась авангардистская культурная концепция начала века нового. «**Динамизмом**» предполагал Филиппо Томмазо Маринетти окрестить провозглашенное в его манифестах первое в Италии направление авангардной культуры начавшегося столетия, и только позднее он нашел для него другое название – **футуризм**¹. Задачей выразить средствами искусства проявления динамизма как физического свойства материального мира (зафиксировать, например, скорость, фазы, энергию и механику движения, сделать зримыми метаморфозы форм движущихся объектов в их соотношении с пространством и временем движения) были увлечены первые итальянские художники-футуристы. Так, Джакомо Балла старался на полотне передать «линии движения» и так называемые «динамические последовательности»: «Рука скрипача» (1912), «Динамизм собачки на поводке» (1912), «Полет ласточек» (1913). Вспомним также живописные эксперименты Умберто Боччони по цветовой передаче так называемых «силовых линий» в мире движущейся материи (например, разнонаправленных всплесков витальной энергии толпы в картине «Мятеж в галерее», 1910-1911) и его скульптуру «Единые формы непрерывности в пространстве» (1913), в которой запечатлено человеческое тело, «разрывающее пространство и время» на пике энергичного рывка вперед и вверх².

Первый же Манифест Футуризма провозгласил: «До сих пор литература воспевала задумчивую неподвижность, экстаз и сон. Мы хотим восславить агрессивное движение, горячую бессонницу, бег, смертельный прыжок, пощечину и удар кулака (...) Красота только в борьбе, иной красоты теперь нет. Произведение, лишённое агрессивности, не может стать шедевром. Поэзию следует понимать как мощный шторм неведомых сил, который заставит их подчиниться человеку»³.

Это футуристическое кредо призван был воплотить роман Маринетти «Футурист Мафарка» (опубл. на франц. яз. в 1909 г., в один год с «Первым Манифестом Футуризма»). Сам писатель в посвящении своим «братьям-футуристам» назвал свое творение «великим взрывным романом» и уверенно заявил о главном отличии этого сочинения – его жанровом динамизме, подвижности признаков, благодаря которым «его можно считать

и лирической поэмой, и эпосей, и приключенческим романом, и драмой»⁴. Назвав свой роман полифоническим, Маринетти имел в виду главным образом его жанровую гибридность. Но можно говорить и об образной полифонии «Мафарки»: например, об увлечении автора живописными и символическими аналогиями, призванными запечатлеть калейдоскоп ощущений от динамичного, полного стихийной витальности примитивного мира, из которого надлежит прорасти зерну новой футуристической идеи. Существенную роль в образном мире «Мафарки» играют резкие, кричащие живописные «пятна» – как бы цветочные «вспышки», внезапно мелькающие в описаниях действия и особенно его природного антуража (они заставляют вспомнить картины художников-фовистов):

Солнце щедро раскинуло на западе ковры темно-красного цвета, расшитые диковинными птицами и дрожащими листьями, которые устлали всю морскую гладь. Узорчатые небесные своды окрасились только в темно-синие или золотые тона. Грозовая чернота запада распахнула цветную шаль в крупных золотых розах, и широкие кружева, тоже золотые, окаймляли горизонт⁵.

В расцвеченной ослепительными цветовыми сочетаниями истории превращения африканского царька Мафарки в футуриста, открывающего всему человечеству его новые судьбы, особенное место отведено анималистической образной составляющей. Мир зверей – органичная часть материального природного мира, изначальный носитель мощной стихийной витальной энергии, притягивает Мафарку, он постоянно ориентируется на него, взаимодействует с ним. Иногда эта динамичная природная энергия служит и помогает ему, а иногда проявляет себя как однозначно негативный антипод его собственной футуристической агрессивности, его жажде «завоевать» всю природную стихию, господствовать над «материей» на земле, в воде и в небе.

Можно говорить о наличии бестиарной системы знаков во всех сочинениях Маринетти. В этой системе активно задействованы символические значения бестиарных образов, причем доминирующее положение в ней занимают животные, символизирующие величие, агрессивную силу и неутомимую жизненную энергию. Это в частности, выразительно проявилось в его манифестах футуризма. Так в предисловии к Первому манифесту (1909) автомобили трех друзей-футуристов представлены как три урчащих зверя, а сам Маринетти ласково именуется своей машиной «красавицей-акулой»⁶. В манифесте «Убьем лунный свет» (1909) агрессивное поведение мощных хищных животных (львов, пантер и тигров), выпущенных из клеток и напавших на город Подагру, предстает как знаковый аналог непобедимого стремления футуристов, заручившихся поддержкой всех могучих стихий природы, сокрушить все устаревшее, слабое, лишённое «жизненной силы»:

Победа львов омолодила Столицу. Своими непокорными гривами, мощью своих поднявшихся на дыбы тел они рушили фасады зданий. Их буйная сила переворачивала мостовые и превращала улицы во взорванные туннели. Худосочными растениями, насаженными обитателями Подагры,

были закиданы входы домов, и дома стонали под нагромождением веток, дрожали в страхе под мощным градом, половавшим их крыши⁷.

В написанном в стиле «свободных слов»⁸ манифесте «Быстрая Испания и футуристический бык» (1931), героем предстает бык по имени Негро, убитый на барселонской корриде и на своем примере демонстрирующий яркое проявление футуристического динамизма: не желая умирать, Негро (само воплощение природной мощи и яростной энергии) готов к честному бою с человеком. Но природная гордая сила, заключенная в быке, возмущена коварством и низкими ухищрениями действующих лиц корриды – старинного театрализованного ритуала, целью которого является не борьба равных по силе противников, а хитроумно срежиссированное человеком убийство. Протест против всего этого заставляет быка Негро, уже опрокинувшего пятерых помощников матадора и смертельно раненого, с презрением отвернуться от своего главного убийцы и направить чудовищный удар рогов не на него, а на своего более мощного противника – на самое Смерть, призрак которой маячил у ограды арены :

Теперь мне плевать на тебя, хитрый и подлый матадор, не осмелившийся в одиночку сразиться со мной. Я плюю на твоих сообщников по убийству и на глупые аплодисменты, которые поднимали твой дух. Сейчас я вижу в трех шагах справа свою Противницу с черным лицом, над которым потрудились стервятники. Вот ее-то мне и надо убить!⁹

В бестиарных образах, появляющихся на каждой странице «взрывного» романа «Футурист Мафарка», ярко проявляет себя виталистский, присущий материальному природному миру динамизм, который и был провозглашен в футуристической эстетике главным объектом поэтического. Этот динамизм «материи» заменил в футуристическом романе Маринетти самоуглубленное, погруженное в себя «Я», превратившееся в риторике футуризма в символ отжившей свое «пассеистской» культуры прошлых эпох¹⁰. Воплощением обновляющего мир динамизма стал в романе главный герой, африканский царь Мафарка – сгусток витальной силы, молодой энергии, брутальности и героической воли переделать саму природу человека. Но динамична и вся картина изображенного романистом мира: все в нем движется, все заряжено разнонаправленной витальной энергией, все находится в процессе возникновения, противоборства, трансформации, гибели и становления, напряжения всех жизненных сил. «Материя», в мир которой погружен Мафарка, живет по иррациональным законам. Ее воплощают могучие природные стихии, наделенные разрушительной силой. Летят к земле, испепеляют все живое жгучие лучи солнца, бурлящая океанская пучина топит корабли, пронсятся опустошительные смерчи и пожары, могучие ветра сотрясают землю. Зарождаются и внезапно завладевают миром людей неуправляемые, примитивные силы и энергии, низменные инстинкты, сексуальное безумие, агрессивная ярость, жажда власти заставляют их насиловать, проливать реки крови.

Чтобы изобразить сокрушительные агрессивные энергии иррациональной «материи», Маринетти часто обращается к образам бестиарного ряда. Так, важная роль отведена в его романе впечатляющему бестиарно-

му образу-символу, который появляется в центральном эпизоде романа. Это образ собаки, обычно символизирующий верное и послушное человеку природное начало; но в романе Маринетти у этого символа функция сугубо негативная: собака здесь воплощает в себе иррациональную, умноженную стайным инстинктом агрессивность, управляемую злой, агрессивной волей человека. На город, где правит Мафарка, нападает неисчислимая стая псов, которую натравили враги Мафарки. Псы взбесились от губительного жара солнца – и герой романа вступает в символическую битву с этим полчищем «солнечных псов» – воплощением губительной силы примитивной живой материи, которой управляет инстинкт агрессии. Динамизм этого живого «моря», этой струящейся, клубящейся, набегающей волнами на городские укрепления, заливающей городские улицы животной «массы» смертоносен, как извергаемая бешеными псами ядовитая пена. Жертвой натиска этой неуправляемой «массы» становится не только целый город; любимый брат Мафарки, укушенный во время битвы бешеным псом, теряет рассудок, превращается в иррациональное орудие смерти и, прежде чем самому умереть, разрывает на куски свою юную невесту.

Динамизм, каким он изображен в романе Маринетти, имеет двусоставную природу: он иррационален, в нем проявляет себя первозданная стихийная материальная энергия, рождающая и жизнь, и смерть, но он же оказывается и производным от «Идеи» – от сознательной человеческой воли к победе над примитивным стихийным началом природной жизни. Футуристическое понимание динамизма сублимируется в воле к «овладению» всеми свойствами материи» и «преображению жизни» благодаря волевому усилию, которым руководит некая идеальная преобразовательская Идея. Знаменательно, что агрессивность, как и сам динамизм, представлена в романе Маринетти как одно из коренных свойств примитивной живой природы и одновременно как полезный для футуристической Идеи фактор победы над «материей», «преобразования» ее законов.

Главный герой романа Мафарка призван осуществить «штурм» этой неподвластной человеку природной живой «материи». Витальности материальной жизни, жестко ограниченной природными законами, Мафарка противопоставляет свою сознательную Идею и свою созидательную волю. Но в процессе насаждения новой, усовершенствованной витальности будущего этот футуристический Прометей активно поддерживает в себе заложенные в нем «природой» агрессию, энергию и жестокость молодости, скорость и силу удара, культивирует в себе и пропагандирует среди своих соратников жажду побеждать, упоение кровопролитной схваткой, преодоление страха смерти. Апофеозом созидающей энергии, призванной «овладеть материей» и подняться над ее витализмом, является чудесный эксперимент по реальному воплощению собственной сознательной воли Мафарки, Идеи, свободной от природной стихийности витализма. Мафарка «без посредства женщины», мысленно «зачинает» сына Газурмаха, а потом руководит механическими работами по реализации его проекта.

Органичная часть природного мира, мир животных включен Маринетти в этот процесс «овладения» героем романа «материей», а затем и осуществления им футуристической Идеи. Метательные орудия, очертаниями напоминающие жирафов и имеющие название «Жирафы», движениями своих длинных деревянных шей помогают Мафарке метать камни

в самую гушу атаковавших город бешеных псов. Живые воплощения агрессивного природного начала – акулы, мурены и другие хищные океанские рыбы поселены в аквариуме Мафарки, чтобы рвать на куски тела брошенных им на съедение предателей и завистников. Победа над коварными шакалами и гиенами, пытавшимися напасть на построенное Мафаркой крылатое создание, знаменует его победу над главным мощным противником новой футуристической Идеи – лукавой, знающей свою силу Женщиной: верная своей природе, она уверена, что только ей по праву должна принадлежать заслуга рождения нового человека. От некоего мифического огненного коня Мафарке передалась феноменальная сексуальная мощь. Подробно описанным выдающимся скаковым качествам своего собственного боевого коня Мафарка обязан умением сокрушать на скаку или обращать в бегство целые полчища врагов, подобно легендарным рыцарям героических эпосов. Правомерно говорить об активной роли в футуристической поэтике Маринетти символики таких бестиарных форм движения, как прыжок, галоп, бешеная скачка, удар, сбивающий противника с ног: это знаки торжествующей витальности, воспетые, как уже говорилось, первыми манифестами футуристической поэтики.

Явственные анималистические коннотации имеет и «рожденное» Мафаркой чудесное существо – символ нового футуристического динамизма, преодолевшего ограниченные возможности земной материи. Характерная для него форма движения – полет – роднит его с бестиарным миром. Сын Мафарки, крылатый механический человек, владеет этим недоступным «человеку Земли» даром освобождаться от притяжения всего «земного», свободно взмывать ввысь и покорять звездное пространство.

Создавая это богоравное существо, Мафарка соединил в нем качества живой и неживой материи, птицы и новейшего во времена Маринетти технического изобретения – аэроплана. Тело этого механического создания защищено металлической оболочкой, которую выковали искусные кузнецы по чертежам Мафарки. Это тело не знает усталости и боли, мучительных для живого существа, оно неуязвимо для болезней, старения и смерти, но генетически оно связано и с бестиарным миром, и с человеческой природой. Газурмах имеет мягкие и сильные гибкие крылья, цепкие руки, подобные птичьим лапам (они сделаны из искусно переплетенных ремней также по рисункам Мафарки), и птичье свойство мгновенно переходить от покоя к взлету.

При этом только от человека это механическое существо может получить живую и осмысленную жизненную энергию, чтобы ожить и взлететь, и Мафарка своим дыханием вливает в металлическое тело душу и жизнь. Он внушает Газурмаху и свою футуристическую Идею – задачу покорить Солнце и звезды, стать господином вселенной и этим заложить основу обновленной земной жизни. Симптоматично, однако, что начало этого кардинального преобразования мироздания начинается в романе Маринетти с убийства и серии глобальных губительных катаклизмов.

Газурмах уже не мог сдерживать свое непокорное сердце, нетерпеливо рвавшееся из его могучей груди. Внезапно он сильно качнулся всем корпусом и наконец далеко отшвырнул своего отца, словно разъяренный бык, сбрасывающий с себя ярмо. Мафарка, бездыханный, рухнул на скалу и распластался на ней, похожий на мокрую тряпку...» (с. 219).

Убив отца, медлившего отпустить обожаемого сына, Газурмах затем давит своим металлическим корпусом Женщину, пытавшуюся разжалобить его своими слезами и уверениями, что она не чужая ему, так как присутствовала при его рождении. «Убив меня, ты убил саму Землю... Землю!... И скоро ты почувствуешь ее первую предсмертную судорогу!» – таким пророчеством погибающая Женщина напутствует взмах гигантских крыльев Газурмаха, рвущегося ввысь (с. 224). Внизу грохочет и содрогаεται земля, города уходят под воду, рушатся горы и вздыбливаются новые горные хребты, образуются пропасти, извергаются вулканы, лава застывает в закипевших морях – взамен прежнего облика Земли возникают очертания ее нового лица. «Хочу подняться еще выше, чтобы забыть лицо Земли и его глубокие морщины», – и Газурмах, не глядя больше на Землю, взмывает к самому Солнцу, чтобы объявить ему, что его господству в небе настал конец: «Прочь, Солнце, я смеаю тебя с трона и разрушаю твое царство! Небесный свод? Я его хозяин!» Крылатая металлическая птица устремляется еще выше, к Марсу, где ей предстоит «завоевать столицу этого Пурпурного Императора» (с. 228).

Футуристическую победу над Солнцем Маринетти запечатлел в финале романа в символическом бестиарном образе. В полете к Марсу крылатого футуристического человека-птицу сопровождает почетный караул – стая кондоров, мощных хищных птиц, родственных «властелину неба» орлу и подобно ему олицетворяющих позитивную жизнеутверждающую мощь Солнца¹. Их полет в «свите» Газурмаха «прочитывается» как символ утраты Солнцем своего приоритета в небе и как знак признания всем мирозданием нового, футуристического господина – богоравного человека-птицы.

Художественным средством для символического изображения футуристического «владения» природной материей Маринетти считал «цепи» или «сети аналогий», в которых должно было отразиться многообразие форм витальной энергии, характерных для окружающего человека мира. В романе о футуристе Мафарке бестиарные образы выстаиваются в цепи аналогий, в которых запечатлены импрессионистическая моментальность, «скорость» целостного футуристического восприятия материальных объектов и процессов и одновременно многосоставность и временная подвижность этого восприятия. Характерен в этом плане образ Солнца, который играет главную роль в романе о реализации футуристической мечты покорить небо и «завоевать звезды». Образ Солнца многократно возвращается на страницах романа как сложный, динамичный и противоречивый символ то негативных, разрушительных, то позитивных жизнеутверждающих энергий, которыми футуристической воле предстоит «овладеть», подчинить их себе. Образ вращающегося раскаленного солнечного диска, который изливает нестерпимый жар, постоянно меняя свои очертания в ореоле ослепительных и жгучих лучей, с самого начала романа рисует небесное светило как опасное, воинственное и угрожающее человеку живое существо:

С неба во все стороны летели зеленые стрелы, валились нагромождения черных копий, сыпались камни, извергнутые из расплавленной груди Солнца, а оно твердо стояло во всей своей наготе в зените и победно крутило над собой се-

ющей ужас белой саблей. Это фантастическое колесо, насаженное на ось его лика, быстро вертелось в боевом танце пьяных лучей... (с. 11).

В причудливых, часто бестиарных аналогиях запечатлена агрессивная по отношению ко всему живому, мощная, не имеющая аналогов на земле энергетика Солнца. Кроме уже упомянутых выше бешеных «солнечных псов», в «солнечную» цепь аналогий входят: загадочный кричаще раскрашенный гигантский идол; злой колдун, по воле которого на землю льются потоки крови; огнедышащий кратер вулкана; зверь, чье губительное жаркое дыхание извергает огонь и пепел; фантастический гигантский змей, лижущий пространства своим золотым отравленным языком; скачущий лев, которого футуристический Прометей Мафарка силится удерживать на поводке; черная, несущая смерть необъезженная кобылица. А в момент чудесного сна Мафарки о богоравном крылатом сыне Солнце видится ему гигантской медной курицей, которая распростерла над миром свои светоносные металлизированные крылья и сбросила в руки Мафарке символическое золотое яйцо – узнаваемый и тоже имеющий отношение к бестиарному миру прообраз будущей новой жизни, вместилище новой энергии и зреющей обновленной витальности.

220

В цепях аналогий Маринетти задействованы, как мы убедились, многие вечные животные символы – различные воплощения природного стихийного витализма, присущего материальному миру. Конь, лев, пес, шакал и гиена, змея, хищные рыбы, кошки, яйцо и птица... В их традиционном смысловом наполнении могут доминировать или позитивные коннотации (природное благородство, героизм, величие и возрождающая сила), или негативные (агрессивность, угроза, коварство, низость, смерть), но в романе о футуристе Мафарке все эти животные персонажи иллюстрируют динамику незатухающей «борьбы» (вспомним тезис Первого манифеста: «красота только в борьбе»), столкновение и победу одних «энергий жизни» над другими внутри природной «материи».

Использование аналогий, в том числе и бестиарной природы, вообще присущее поэтическому взгляду на свойства окружающего человека мира вещей и явлений, роднит итальянскую футуристическую поэтику прежде всего с символистской. В качестве примера последней вспоминается знаменитый эпизод музыкального концерта в повести «Леда без лебедя» (1916) Г. Д'Аннунцио, где цепь изысканных чувственных аналогий передает мимолетные ощущения, возникающие у героя при исполнении старинной музыкальной сонаты. В сознании героя повести игра музыканта-виртуоза рождает целую гамму аналогий, в бестиарной символике которых скрыты намеки на темы эмоционально-психологического контекста всего повествования, предчувствия заложенного в нем трагического конфликта¹².

Самый первый бестиарный символ появляется уже в заглавии повести: отсутствие рядом с мифической красавицей Ледой Лебедя, этого образного воплощения совершенства, духовной и физической гармонии, романтической любви, сразу говорит о недоволенности, внутреннем диссонансе, дисгармоничности образа будущей героини повести, навеянного, как рассказано самим Д'Аннунцио¹³, ассоциацией с увиденной им во Флоренции скульптурной композицией Амманнати, где Леду обнимает крыльями Лебедь (то есть принявший его облик бог Зевс). В музыкаль-

ном эпизоде в цепи бестиарных аналогий сменяют друг друга символы обновления, возрождения жизни (ласточки, снующие в небе), таинственной недосказанности (сфинксы) и суетной гордости (павлины).

Вдруг откуда ни возьмись – пушистая компания ангорских кошек: дымчатые, белые, как сливки, синеглазые и с красными глазами.

Вдруг еще одна – блестящих, как стеклярус, черных обезьянок с бледными морщинистыми лапками, с золотыми колокольчиками на хвостах.

И киски, и маргышки носятся за звонким жемчугом, хватают бусины, кидают, ловят, режутся, забавляются, дерутся, и все их позы, жесты, знаки в простоте своей прелестны и милы¹⁴.

Знаменательно, как Д' Аннунцио мастерски ведет в этой повести свою тему внутренней дисгармоничности, недоовожденности безупречной красоты, скрытого в ней драматичного изыяна. Это мастерство проявило себя и в бестиарной сюжетике «музыкального эпизода». В ней ненавязчиво, мимолетными внешними штрихами и даже невысказанными намеками акцентированы внутренние диссонансы в символике «прелестной и милой» игры «кисок и маргышек». Кошки – признанные воплощения женственной грации и эротической чувственности; эти вечные, освященные поэтической традицией образы созвучны глубоко интимным душевным струнам героя повести Д' Аннунцио, ценителя красоты, поэзии и женственности, и предвещают дальнейший эстетски утонченный эротичный эмоциональный контекст повествования о его внезапной страсти к таинственной незнакомке. Однако в сцене «игры» у кошек необычные «красные глаза», это привносит в изысканный, безмятежно прекрасный образ легкий, но настораживающий намек на нечто дьявольское в нем; сверкание блестящего стекляруса и золотого колокольчика не может скрыть далеко не однозначный, традиционному сомнительный и тоже настораживающий смысл образа обезьянок, обычно ассоциирующегося с чем-то фальшивым и греховным. Эти тревожащие акценты в череде «прелестных» бестиарных ассоциаций тоже созвучны душевному строю героя повести Д' Аннунцио, который заинтригован тайной незнакомки, но внутренне насторожен, встревожен, предчувствует опасность вспыхнувшего влечения к ней. Пугающе резкий крик филина – тоже традиционного символа тревоги и смертельной опасности, в самый вечер их знакомства предвещает трагедию и неминуемую кардинальную смену чувственного эстетского контекста на отрезвляюще драматический.

Сформировавшаяся в русле символизма поэтесса Маринетти сохранила верность подобным вечным бестиарным символам, но вложила в них новые смыслы, высвеченные футуристическим восприятием мира как сферы яростной схватки позитивных и негативных материальных и духовных энергий, их взаимодействия и взаимной трансформации. Так произошло, в частности, со знаменитым, взлелеянным символистским искусством и литературой образом кошек. Маринетти оставил без внимания этот символ вечно чарующей женственной прелести и грации. В его картине мира нет места эстетике красоты, природного изыщества, зато, как уже говорилось, есть место эстетике таких форм витальной энергии, как

ярость, вспышка природной агрессии, динамика борьбы не на жизнь, а на смерть. Такие качества автор романа о Мафарке приписывает природе кошек, и этим можно объяснить одну из аналогий бестиарного ряда в описании морской бури:

Пронзительные, оглушающие крики внезапно оцарапали Мафарку. Это порыв ураганного ветра швырнул ему в лицо своих обезумевших от ярости кошек (с. 196).

¹ Бобринская Е. А. Футуризм. М.: Галарт, 2000. С. 11.

² Останина Е. А. Мастера авангарда. *Magistri atrium*. М.: «Вече», 2003. С. 33-37.

³ Marinetti F. T. *Manifesto del Futurismo / Teoria e invenzione futurista. Manifesti, scritti politici, romanzi, parole in liberta / A cura di L. De Maria*. Verona: A. Mondadori ed., 1968. P. 10.

⁴ Marinetti F. T. *Mafarka il futurista*. Edizione 1910. A cura di L. Ballerini. Traduzione dal francese di D. Cinti. Milano: A. Mondadori Ed., 2011. P. 3.

⁵ Marinetti F. T. *Mafarca il futurista*. Edizione 1910. A cura di L. Ballerini. Milano: A. Mondadori Ed., 2011. P. 181. Далее роман цитируется по этому изданию, номера страниц указываются в тексте статьи в скобках.

⁶ Это отмечено, в частности, в статье-предисловии Л.Баллерини к цитируемому нами изданию романа Маринетти (см.сноску 5), с. XI.

⁷ «Uccidiamo il chiaro di luna!» / Marinetti F. T. *Teoria e invenzione futurista*. Ed. cit. P. 18.

⁸ О «словах на свободе» у Маринетти см.: Marinetti L. *Manifesto tecnico della letteratura futurista / Teoria e invenzione futurista*. Ed. cit.; De Maria L. *Marinetti poeta e ideologo*. Ibid. P. LII-LVI. См. также: Сапрыкина Е. Ю. *Итальянский футуризм и авангардная культура Италии / Авангард в культуре XX века. 1900-1930. Теория. История. Поэтика*. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 372-373.

⁹ «Spagna veloce e Toro futurista» / Marinetti F. T. *Teoria e invenzione futurista*. Ed. cit. p.959.

¹⁰ De Maria L. *Marinetti poeta e ideologo / Marinetti F. T. Teoria e invenzione futurista*. Ed. cit. P. XLVIII.

¹¹ *Энциклопедия символов / сост. М. В. Рошаль*. М.: АСТ; СПб: Сова, 2006. С. 823.

¹² «Леда без лебеда». Перевод Н. А. Ставровской / Д'Аннунцио Г. *Леда без лебеда*. Сборник. М.: «Прогресс» – «Бестселлер», 1995. С. 282.

¹³ Там же. С. 297.

¹⁴ Там же, С. 282.

В. В. Дегтярев (СПбГУ)

Метаморфозы одной собачки. Джакомо Балла и мифология футуризма

Картина Джакомо Балла «Динамизм собаки на поводке» (1912) – пожалуй, самое известное живописное произведение итальянского футуризма. От этого яркого и шумного художественного направления, основанного поэтом Ф.Т. Маринетти в 1909 году, по большому счету, мало что осталось, помимо агрессивных манифестов, провозглашавших скорость основой современной жизни и воспевавших автомобили и аэропланы как воплощение этой скорости.



Рис. 1. Дж. Балла. Динамизм собаки на поводке. 1912.
Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Буффало.

Хотя Филиппо Томмазо Маринетти был исключительно плодовитым автором, его поэмы, пьесы и романы все же второстепенны, по сравнению с написанными им манифестами. Можно утверждать, что идеология футуризма полнее всего раскрыла себя именно в теоретических декларациях, а беллетристика была лишь развернутой иллюстрацией к ним. Помимо скорости и машины, Маринетти волновали многие другие вещи – например, смерть, сексуальность (приобретавшая под его пером агрессивно мизогинические формы) и совершенствование человеческого тела (то, что сейчас принято именовать трансгуманизмом). Недавно переизданный по-русски роман «Футурист Мафарка»¹ как раз и представляет собой некий каталог футуристической проблематики, где техника, к нашему удивлению, занимает периферийное место.

Можно было бы предположить, что ранние произведения футуристической живописи должны напрямую соотноситься если не с текстом первого манифеста Маринетти, то, по крайней мере, с намеченными в нем темами. Однако тему соединения человека с машиной (столь волновавшую Маринетти) живопись ранних футуристов никак не затрагивает, ограничиваясь штудиями движения, да и то – в чрезвычайно узкой трактовке. Экстатическое поклонение машине не нашло отклика у футуристических живописцев. Ни гоночный автомобиль, который для Маринетти был прекраснее Ники Самофракийской, и змеящиеся под его капотом огнедышащие трубы, ни декадентски красочное описание ночных катаний наперегонки с самой смертью (в «Первом манифесте футуризма») не увлекли ни Умберто Боччони, ни Карло Карра, ни Джакомо Балла. Зато в их «Манифесте футуристских живописцев» содержалось объяснение нового понимания движущегося объекта: «Раз дано сохранение образа на сетине, движущиеся предметы умножаются, деформируются, продолжаясь как ускоренные вибрации в пространстве, которое они пробегают. Так, бегущая лошадь имеет не 4 ноги, а 20, и их движения треугольны»².

Этот фрагмент представляется связанным в большей степени с прошлым, нежели с будущим. Футуристический кинематограф «не случился», несмотря на то, что футуристы пытались обратиться к новому виду искусства и даже сняли фильм, оставшийся, правда, единственным в наследии группы. Живопись, фиксирующая движения людей, животных и машин, кажется прямо восходящей к фотографическим опытам конца XIX века. Вряд ли футуристы ориентировались на самые известные работы Эдварда Майбриджа, они для этого излишне аналитичны. К тому же Майбридж, раскладывавший последовательное движение на отдельные стадии склонен, как и художники того времени, подчеркивать аспект пространственного перемещения. Ближе к футуристам оказывается Этьен Марей, накладывавший изображения различных стадий движения друг на друга. Известна его фотография арабского всадника (1887), но, пожалуй, еще более показателен снимок, выполненный в 1894 году ассистентом Марей Шарлем Фремоном и изображающий двух кузнецов за работой³.

Мы видим, что художники-футуристы, в противоположность всем восторгам Маринетти, преподносят движущийся предмет как бестолково суегающийся, разваливающийся на части или размазанный в пространстве, так что зритель оказывается не в состоянии определить, где он начинается или заканчивается. Форма движущегося автомобиля ведет себя не так, как мы ожидаем – она распадается на хаос мелких деталей, движения ко-

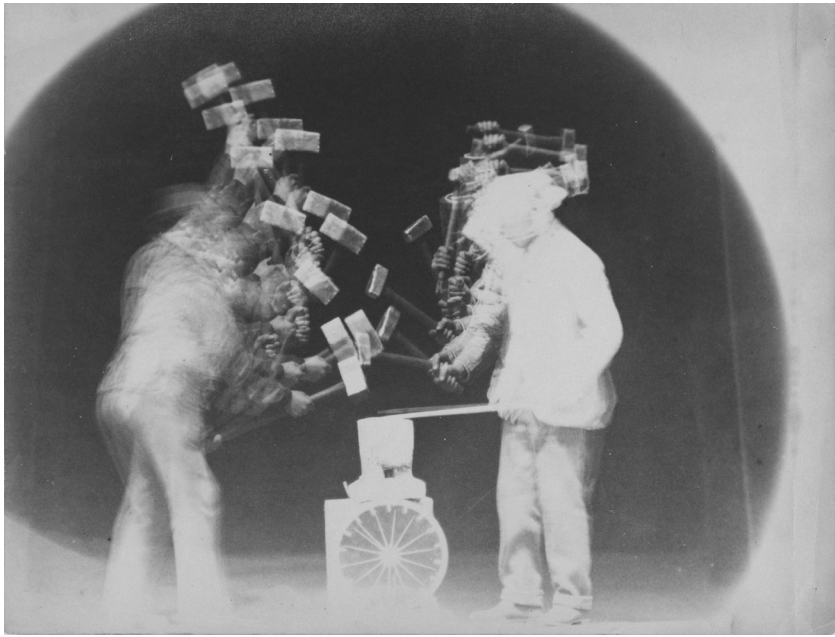


Рис. 2. Ш. Фремон. Кузнецы. 1894. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

торых, казалось бы, не связаны между собой. (Это противоречит традиции изображения движения в комиксах и позднейшей графике Ар Деко – так, у Кассандра в плакате «Северный экспресс» (1923) изображены воздушные потоки, подчеркивающие и направление движения поезда, и его формы).

В таком распадающемся виде футуристы изображают автомобили, трамваи, мотоциклистов, позднее – самолеты. Но Балла вместо серьезных технических устройств, целенаправленно перемещающихся из пункта А в пункт В, рисует салонную сцену выгуливания комнатной собачки. (Помимо собачки у него еще есть «Девочка, прыгающая на балконе», руки скрипача и другие банальные сюжеты в футуристической трактовке).

Что же мы видим на полотне? Изображена мостовая, которую зритель наблюдает с высоты своего роста и такса с хозяйкой, также видимые сверху, причем от хозяйки остались ноги по колению, туфли и юбка. Число ее ног не поддается определению, поводок (точнее, цепочка) превратился в серебряную сеть. Но забавнее всего сама собака: контуры тела и морды размыты, лапы совершают движения, подобные движениям маятника, и сосчитать их решительно невозможно. Виляющий хвостик также превратился в некое подобие пальмы. Все вместе производит комическое впечатление – и, скорее всего, это впечатление соответствует намерениям живописца.

Легко сказать, что маленькая комнатная собачка никак не ассоциируется с быстрым движением, которое футуристы вроде бы должны были воспевать. Тем более, что в манифесте художников говорилось о скаковой

лошади, а этот образ привычен до банальности и вызывает в памяти многочисленные в XIX веке изображения скачек и верховых лошадей – от «Скачек в Эпсоме» Теодора Жерико до графики Константина Гиса. Проиллюстрировать соотношение формы и скорости, благородной скорости, диктующей лаконичную и обтекаемую форму, могла бы гончая, но не комический персонаж, изображенный Балла. Хотя Маринетти в тексте «Беспроволочное воображение» издевается над сравнением фокстерьера с «маленькой породистой лошастью»⁴, все равно, суетливая комнатная собачка, преподнесенная в качестве воплощения скорости, выглядит на редкость неуместно, в отличие от изображений гончих, которых в искусстве Ар Деко было великое множество, вплоть до маскота автомобиля «Линкольн».

Однако к этой забавной собачке обнаруживается другая, и весьма неожиданная на первый взгляд, параллель.

Мифологические животные, обнаруживающие атрибут «скорости», обычно изображаются с крыльями. Правда, из этого правила есть одно исключение. Этим исключением оказывается скандинавский Слейпнир, волшебный конь Одина, обладающий восемью ногами. Удвоенный набор конечностей давал Слейпниру возможность передвигаться с невероятной скоростью, в частности – скакать по водной глади и по воздуху, а также (что очень важно) преодолевать границу между миром живых и миром мертвых. Для нас, смертных, пересечение такой границы возможно лишь однажды и лишь в одном направлении. Оказывается, это лишь из-за того, что мы недостаточно быстро движемся.

Но ведь и для Маринетти скорость – не самоцель, а способ стать сильнее смерти, поиграть с ней в кошки-мышки. «...Как молодые львы, мы кинулись вдогонку за смертью... – пишет он в своем первом манифесте, –



Рис. 3. Статуя Слейпнира. Веднсбери, Стаффордшир, Великобритания.

Смерть была страшно довольна. На каждом повороте она то забежала вперед и ласково протягивала свои костяшки, то со скрежетом зубным поджидала меня, лежа на дороге и умильно поглядывая из луж»⁵.

Продолжив читать описание этой захватывающей поездки, мы обнаружим, что Маринетти ищет способ не просто преодолеть границу между мирами, а находиться сразу везде, одновременно и здесь, среди живых, и там, среди мертвых.

Образ смерти у Маринетти раздваивается: наряду с карикатурной декадентской фигурой обольстительной дамы (она же скелет), предельного выражения типа *femme fatale*, появляется и смерть как абстрактный принцип, смерть, которую можно преодолеть. Если мы, благодаря нашей современной технике, сумели достигнуть скорости, позволяющей пересекать границу между миром живых и миром мертвых, мы тем самым достигли бессмертия, победили самое смерть⁶. А смерть здесь можно отождествить с историей и – больше того – с причинно-следственной связью.

Можно видеть, что мифологизация автомобиля, которую пытается осуществить Маринетти, основана на том обстоятельстве, что к автомобилю переходит историческая роль коня. Как отмечает Вадим Михайлин, «главной магической характеристикой коня во всех индоевропейских традициях представляется быстрота передвижения, специфическая подвижность всадника по сравнению с пешеходом. Именно благодаря способности “мгновенно” преодолевать лиминальную зону между “человеческим” и хтоническим мирами конь прежде всего и ассоциируется со смертью»⁷. При этом мифологические ассоциации собаки совершенно другие, они детально рассматриваются в той же книге Михайлина и не имеют прямого отношения к интересующей нас теме.

Возвращаясь к лошадям, заметим, что многоногость Слейпнира, указывающая на невозможную для других скорость, есть аналог крылатости. Крылатых собак в мифологии не существует. Крылатые же кони есть, хотя их список невелик: так, помимо Пегаса можно вспомнить коня, на котором летает архангел Гавриил в исламской традиции, да и у восточноазиатских народов тоже есть некоторое число крылатых коней. Любопытно, что эмблемой Карла III де Бурбона (1490-1527), коннетабля Франции был крылатый олень,⁸ хотя олень – прежде всего статусная дичь, т.е. преследуемое и обреченное смерти существо. В дальнейшем крылатые олени исчезают вплоть до «перитий» из «Книги вымышленных существ» Х.Л. Борхеса.

Маринетти сравнивает автомобиль с гробом, возвращая нас к проблематике скорости и смерти. В его описании смертью оказывается пронизана вся образность автомобильной поездки: помимо скорости, говорится об огне, и о хтонических змеях. Но этот образ автомобиля двойится, как и образ самой смерти, поскольку Маринетти жаждет слиться с техническим устройством в единое целое.

Можно представить, что авиатор, управляющий легким аэропланом начала XX века, не имеющим замкнутого фюзеляжа, чувствует себя подобным птице или крылатому Газурмаху, сыну Мафарки, которому посвящена заключительная глава романа Маринетти. Интереснее слияние водителя и автомобиля, о котором еще до Маринетти размышлял Марио Морассо⁹. Понятно, что такой симбиоз изменяет все чувства и мысли, но появляется ли какая-то третья сущность из соединения двух? Возможно, симбиоз человека и машины (не их физическое сращивание, но времен-

ное соединение, как у гонщика и автомобиля, или у авиатора и самолета) должен в результате порождать животное¹⁰. А животное не только обладает энергией, которую человек вынужден заимствовать у своих механических созданий, оно еще и не ведает прошлого, т.е. свободно от смерти. Как смерть, так и жизнь в описаниях Маринетти делятся: «О чем еще свидетельствует пассатизм (passatismo), как не о смерти... не приходящей в определенный момент, но населяющей самую жизнь? Основываясь на этом понимании смерти... Маринетти набрасывает два разных вида субъектов. Первый – сам футурист – есть живая жизнь, руководимая техническим владыкой, стимулирующим жизнь, бросая человека навстречу опасности, и вызывающим в нем “яростный порыв безумия”... толкающий человека навстречу животному. Второй субъект – жизнь, обремененная грузом прошлого и находящаяся под влиянием смерти, ставящей жизнь под удар»¹¹.

Смерть, постоянно сопровождающая футуристическую жизнь, понимается либо как медленное умирание обывателя, запутывающегося в прошлом, либо как риск, которому подвергает себя поклонник техники и скорости. Животное же способно перемещаться между мирами жизни и смерти, не останавливаясь окончательно ни в одном из них. Оно находится вне времени, следовательно, и вне смерти.

Но почему границы самого движущегося предмета (животного) при этом теряют определенность? Почему отмена границы между жизнью и смертью оказывается размыванием физических границ предмета? Возможно, это должно означать управляемость и обратимость его уничтожения. Но здесь возможно еще одно толкование: вспомним, что в греческой мифологии боги способны менять свой облик (в том числе и становиться животными), тогда как человек – лишь одна из возможностей, поэтому он и конечен.

Кажется, эти рассуждения увели нас слишком далеко от наших собачек. Похоже, футуристы их не особенно ценили. В «первом манифесте футуризма» собаки, во множестве гибнущие под колесами автомобиля, не вызывают у Маринетти никакого сочувствия. Помимо того, что сама природа рассматривается футуристами как враг, собака оказывается персонализацией ее разрушительных сил: так, в «Мафарке», в главе под названием «Собаки солнца», описывается сражение с собачьими полчищами.

Возможно, собачка на поводке, изображенная Балла, представляет собой всего лишь пародию, снижение шумного пафоса Маринетти? В любом случае, она показывает, что скорость сама по себе может быть смешной – и Маринетти, формулирующий положения футуризма, едва выбравшись из канавы, первым с этим бы согласился.

¹ Ф. Т. Маринетти. Футурист Мафарка. М. 2016.

² Манифест футуристских живописцев // Футуризм: радикальная революция. Италия-Россия. М., 2008. С. 43.

³ В коллекции Музея Метрополитен (<http://metmuseum.org/art/collection/search/265094>).

⁴ Ф. Т. Маринетти / Беспроволочное воображение // Герних Тастевен. Футуризм (На пути к новому символизму). М., 2017. С. 98.

⁵ Ф. Т. Маринетти. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. М., 1986. С. 160.

⁶ Marja Härmänmaa. Futurism and Nature: The Death of the Great Pan? // Futurism and the Technological Imagination. Amsterdam-New York, 2009. P. 343.

⁷ Вадим Михайлин. Тропа звериных слов. М., 2004. С. 109-110.

⁸ А. Е. Махов. Эмблематика: макрокосм. М., 2014. С. 35.

⁹ Mario Morasso. La nuova arma (La macchina). Torino, 1905. См.: Christine Poggi. Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism. Princeton, 2009. PP. 10-11.

¹⁰ Timothy Campbell. Vital Matters: Sovereignty, Milieu, and the Animal in Futurism's Manifesto // *Annali d'Italianistica*. Vol. 27. 2009. PP. 165-167.

¹¹ *Ibid.* P. 167.

Бестиарное движение в творчестве Жака Превра

230

В поэзии Жака Превра мы можем наблюдать одну общую особенность бестиарного движения: большинство движений животных являются заимствованными, т.е. не свойственными этим животным по природе. В связи с этой особенностью материала, в статье мы будем понимать движение в широком значении, как совокупность жестов, мимики и изменений положения тела. Собственно бестиарные движения (которые будет вернее назвать «чужими» бестиарными движениями) мы можем разделить на две большие группы в зависимости от источника заимствования. Первая группа движений – движения, перенимаемые животными у человека. Как правило, это жесты или мимика, выражающие реакцию на поведение самих людей. Приведём пример из стихотворения «La lessive» («Стирка»), где чересчур добродетельное семейство «застирывает» до смерти девушку, которая посмела запятнать их безупречную репутацию:

*soudain de longs sanglots
et le petit chat met les pattes sur ses oreilles
pour ne pas entendre ce bruit
parce qu'il aime la fille
et que c'est elle qui crie [Prévert 2011: 110]*

*внезапно раздаются протяжные рыдания
и котёнок зажимает лапами уши
чтобы не слышать этого звука
потому что он любит эту девушку
и потому что это она так кричит¹*

Подтверждением нашей идеи может служить также пример из стихотворения-памфлета «La grosse en l'air» («Штык в землю»):

*voilà l'évêque qui vomit
dans le ruisseau passent des cheveux...
...des vieux peignes...
...des tickets de métro...
des morceaux d'ouate thermogène...
des préservatifs... des bouchons de liège... des mégots
l'évêque pense tristement*

*Est-il possible que j'aie mangé tout ça
le chien hausse les épaules
et s'enfuit avec la mitre [Prévert 2011: 114]*

*и вот епископа рвёт
в ручей падают клоки волос...
... старые расчёски...
... билеты на метро...
куски согревающих компрессов...
презервативы... пробки... окурки
епископ уныло думает
Неужели я всё это ел?
пёс пожимает плечами
и убегает, унося с собой митру*

В обоих случаях реакция животных на человеческое поведение – негативная. В обоих случаях мы также видим желание животных дистанцироваться от людей, чтобы не видеть и не слышать неприглядных проявлений их натуры. Отметим, что во втором примере глагол *s'enfuir* – *убегать* обозначает в принципе любое бегство, независимо от того, к человеческому или животному миру принадлежит тот, кто его совершает. Однако в данном контексте глагол утрачивает своё нейтральное значение, поскольку убегает пёс не с пустыми руками, а с митрой епископа, тем самым усугубляя и без того незавидное положение последнего.

Человеческие движения свойственны также и метафорическим животным, в первую очередь – птицам, как, например, в стихотворении «*Salut à l'oiseau*» («Приветствие птице»):

*...et je n'oublierai jamais ton rire
quand perché là-haut sur la tour
magnifique oiseau de l'humour
tu clignais de l'oeil
en désignant de l'aile
les croassants oiseaux de la morale
les pauvres échassiers humains
et inhumains [Prévert 2011: 239]*

*...и я никогда не забуду твой смех
когда, сидя на самом верху башни,
ты, прекрасная птица юмора
подмигивала
показывая крылом
на каркающих птиц нравственности
убогих голенастых людей
и нелюдей*

В этом примере подмигивание метафорической птицы юмора противопоставлено другой группе метафорических птиц – *les croassants oiseaux de la morale* (*каркающие птицы нравственности*), которые на поверку оказываются вовсе не птицами, а людьми (человечными или не очень). Соответственно, мы в очередной раз можем говорить о дистанцировании представителей животного мира, как реальных, так и метафорических, от

мира человеческого, о чём косвенно свидетельствует метафора *perché là-haut sur la tour* – *сидя на самом верху башни*, которая словно возвышает птицу юмора как над людьми, так и над её гипотетическими сородичами.

Животные у Превера могут заимствовать движения и у других животных. Самым частотным «позаимствованным» движением является полёт, причём летают у Превера те, кому от природы это не свойственно. Полёты эти могут происходить как наяву, так и во сне. В частности, вот что снится ослику из стихотворения в прозе «*Âne dormant*» («Спящий ослик»):

Sur l'herbe d'à côté de sa tête, il y a deux plumes. S'il les a vues avant de s'endormir il rêve peut-être qu'il est un oiseau et qu'il vole [Prévert 2007: 74].

На траве у его изголовья лежат два пера. Если он видел их, прежде чем заснуть, то, наверное, ему снится, что он – птица и что он летает.

Гипотетический полёт во сне является для ослика своего рода бегством от реальности, которая выглядит куда как менее привлекательной:

*Quand il ne dort pas, il est très souvent malheureux.
Il ne mange pas tous les jours.
On oublie de lui donner à boire.
Et puis on tape dessus* [Ibid].

*Когда он не спит, он часто бывает несчастен.
Ест он не каждый день.
Ему забывают дать воды.
И ещё его бьют*

Если полёт ослика происходит (или не происходит) исключительно во сне, то рыбы у Превера летают исключительно наяву, хотя эта явь предстаёт как параллельная той реальности, к которой привык человек – именно это происходит в стихотворении в прозе «*La réalité est une niche...*» («Действительность – это конура...»):

*La réalité est une niche
où rêve un grand chien triste et fou
devant un bocal d'air liquide
où crève un vieux poisson volant
qui se métamorphose dans le vide
en Alexandre le Grand
ou en cure-dent...* [Prévert 2007: 76]

*Действительность – это конура
где большой, печальный и безумный пёс спит и видит сны
перед аквариумом с жидким воздухом
где подышает старая летучая рыбка
которая в пустоте превращается
в Александра Великого
или в зубочистку...*

Параллельная реальность выглядит гораздо более правдоподобной за счёт мутабельности действий рыбы, которую акцентирует контекстуальная антитеза *Alexandre le Grand* – Александр Великий и *cure-dent* – зубочистка, т.е., умирая, рыба (сама по себе летучая, что уже с трудом вписывается в традиционные представления о действительности – несмотря на то, что летучие рыбы на самом деле существуют), успевает менять облик, принимая столь разные обличья. При этом реальность объективная выглядит довольно статичной и гораздо менее реальной за счёт единственного глагола *rêver* (*видеть сны*), передающего скорее состояние, нежели действие.

Летающих рыб мы встречаем и в стихотворении «*Les palmes et les branches...*» («Пальмы и ветви...»):

*Et le bateau La Terre
roule par tous les temps
et pendant son voyage
on voit dans son sillage
des tas de poissons volants
qui nagent dans l'air liquide
et y volent en même temps* [Prévert 2011: 80]

*А корабль по имени Земля
плывёт в любую погоду
и пока он плывёт
в его кильватере видно
множество летучих рыб
которые плавают в жидком воздухе
и одновременно летают там.*

Здесь мы фактически имеем дело с плеоназмом: *poissons volants* (*летучие рыбы*) и *y volent en même temps* (*одновременно летают там*), где специально подчёркивается способность рыб летать. При этом летучие рыбы снова оказываются в некоей параллельной реальности, т.к. находятся не на самом корабле Земля, а плывут рядом с ним, а их «оторванность» от объективной действительности акцентируется сочетанием глаголов *nager* (*плавать*) и *voler* (*летать*), выражающих действия, для которых требуются принципиально разные условия, и обозначающих одновременно своё и чужое движения.

Полёт рыб может быть репрезентирован и через действие, свойственное человеку, а именно – через танец, что видно из фрагмента стихотворения «*Cagnes-sur-Mer*» («Кань-сюр-Мер»):

*Dans les filets du vent
des sardines d'argent
valsent sur l'olivier* [Prévert 2011: 31]

*Под тонкими струйками ветра
серебристые сардины
танцуют вальс на оливковом дереве.*

Обращает на себя внимание место действия – оливковое дерево: таким образом, рыбы приобретают некоторое сходство с птицами, т.е. су-

ществами, имеющими особое значение в текстах Превера. Точно так же, как и птицы, рыбы предстают свободными от условностей и от человеческих ограничений, которые, по всей видимости, продиктованы ощущением твёрдой почвы под ногами – спасительным для большинства людей, но излишним и удушающим для героев Превера.

Тем не менее, когда речь заходит о движениях, птицы, реальные и метафорические, в стихах Превера оказываются в необычной для себя роли – в роли слабых и ущемлённых. Хотя это довольно редкое явление, но они также могут заимствовать движения у других представителей животного мира, и движения эти парадоксальным образом вовсе не обладают положительной коннотацией. Так, в том же стихотворении «Cagnes-sur-Mer» стремление Франции и Западной Германии к объединению усилий в построении новой Европы Превер определяет как *гусиный шаг бравого галльского петуха* – *le pas de l'oie du vaillant coq gaulois* [Prévert 2011: 33], что в прямом значении создаёт эффект оксюморона и заметно нивелирует идею доблести галльского петуха (хоть и выраженную эксплицитно), а в переносном является аллюзией на военную поступь солдат Третьего рейха, носившую название «гусиный шаг», что также не придаёт благородства птице, уже на протяжении многих веков символизирующей Францию и французов, и заметно снижает априори положительную культурную коннотацию её образа.

Встречается у Превера и птица, не способная летать – пусть даже и чисто гипотетически, и фигурирует она в стихотворении «Déjà...» («Уже...»)

*Et comme l'oiseau qui n'a jamais su voler se cogner
contre un arbre meurt à l'orée d'un bois
cette voix toute neuve et déjà désolée
dans la brève lumière du petit matin vert
elle aussi se perdra.* [Prévert 2011: 103]

*И словно птица, которая, так и не научившись летать,
ударилась
о дерево и умирает на опушке леса
этот голос, совершенно новый, но уже печальный
тоже затеряется
в мимолётном проблеске зелёного рассвета.*

Глагол *se cogner* – *удариться* не имеет чётких ограничений агента действия: речь может идти как о животном, так и о человеке, поэтому нельзя сказать, что это движение птицей полностью заимствовано. Заимствовано скорее анти-движение, а именно – неспособность летать, которая приводит к столь печальным последствиям. Возможно, не самая удачная походка птиц или их неумение летать призваны продемонстрировать их уязвимость и хрупкость в мире человеческой жестокости и лицемерия, жертвами которых птицы часто становятся в стихах Превера.

В особую группу мы можем выделить мифических существ, полуживотных-полулюдей, движения которых примечательны тем, что, казалось бы, демонстрируют их полное подчинение. Так, в стихотворении в прозе «Premier test des amants» («Первая проверка любовников») сфинкс выгуливается на поводке, словно обычная домашняя собака. Вот как описаны

его действия:

Ce soir, il couchera peut-être sur son petit tapis. Mais si l'amour, sans frapper, entre chez Vénus comme chez lui, il regagnera sa niche, il ira se planquer sous le lit [Prévert 2007: 261].

Сегодня вечером он, возможно, будет спать на коврике. Но если любовь без стука войдёт к Венере как к себе домой, он отправится назад в свою конуру и забьётся под кровать.

Упоминание о конуре и о коврике, а также глагол *se planquer* (*забиться, спрятаться*) ещё больше усиливают сходство сфинкса² с обыкновенной собакой. Однако заметим, что подчиняется он не человеку, а богине Венере, т.е. существу, высшему по отношению к людям и обладающему несомненно большей силой. Учитывая тот факт, что тело сфинкса – отчасти человеческое, можно сделать вывод, что таким образом Венера подчиняет себе не только животных, но и людей. Сходный случай показан в стихотворении «De grands cochers» («Умелые извозчики»):

*...et les cochers stimulant
les centaures attelés
en poussant de grands cris
Vive la liberté
Et les centaures galopent
éblouis enivrés
route de la révolte
sans jamais s'arrêter [Prévert 2000: 186].*

*...и извозчики понукают
запряжённых в повозку кентавров
громко крича
Да здравствует свобода
И кентавры мчатся галопом
ослеплённые, опьянённые
по пути мятежа
ни на миг не останавливаясь.*

Стихотворение представляет собой развёрнутый парадокс: кентавры, как обычные лошади, позволяют их понукаать, но при этом послушно скачут по пути восстания, что предполагает возможность мятежа в будущем. При этом, как и сфинксы, кентавры имеют наполовину человеческую природу, что позволяет предположить также некую сверхчеловеческую сущность извозчиков. Таким образом, мифическим существам свойственны движения, присущие обычным животным, но осуществляются эти движения по велению неких высших существ, а вовсе не людей.

Подводя итог, подчеркнём, что бестиарные движения в поэзии Превьера являются, как правило, заимствованными – либо у человека, либо у других животных. В первом случае они служат для отстранения от недостойного мира людей; во втором могут служить доказательством как безграничности возможностей животных, так и их уязвимости и незащитности. Особняком стоят мифические создания, полуживотные-полулюди,

которые двигаются, как обычные животные, но при этом связаны с некими потусторонними силами, более мощными, чем исключительно человеческие или исключительно бестиарные. Для иллюстрации этих особенностей динамики используются плеоназмы, оксюмороны, антитезы, а также выбор отдельных глаголов, передающих заимствованный характер бестиарных движений в текстах Превера.

¹ Здесь и далее перевод наш. – О.К.

² Хотя может показаться, что речь идёт всего лишь о кошке породы сфинкс, нам эта версия представляется неправдоподобной в силу своего анахронического характера, т.к. кошки этой породы были завезены во Францию в качестве эксперимента только в 1983 г, через 6 лет после смерти Превера.

Литература

236

1. Prévert J. Fatras. – Paris: Gallimard, 2007. – 288 p.
2. Prévert J. Grand Bal du Printemps. – Paris: Gallimard, 2011. – 176 p.
3. Prévert J. La pluie et le beau temps. – Paris: Gallimard, 2011. – 256 p.
4. Prévert J. Paroles. – Paris: Gallimard, 2011. – 363 p.
5. Prévert J. Soleil de nuit. – Paris: Gallimard, 2007. – 314 p.
6. Prévert J. Spectacle. – Paris: Gallimard, 2000. – 320 p.

Бестиарные алхимические аллюзии инициатического путешествия адепта в символике фонтанного убранства Петергофского садово-паркового ансамбля

Одним, и на первых порах главным указанием на возможные алхимические аллюзии, присутствующие внутри Петергофского садово-паркового ансамбля, является тот факт, что его план очерчивает собой алхимическую реторту. Это, в свою очередь, показывает, что идея Алхимического Сосуда, первоначально, при Петре I, – в виде алхимической чаши, без узкого горлышка Верхнего сада, разработанного во времена царствования Анны Иоанновны, была заложена уже на стадии проектирования ансамбля, как его эмблема и основа, на которой проходило все дальнейшее строительство и ландшафтное устройство на протяжении последующих 150-ти лет.

Это наводит на мысль, что одним из семантических слоев программы Петергофского парка вполне может быть алхимический, основанный на жанровых принципах алхимического трактата. Генеральный план парка, в виде алхимической эмблемы, в таком случае, выступает как титульный лист сада-трактата, и в тоже время, – содержит аллюзию на алхимическую лабораторию власти, в которой царь Петр производил трансмутацию вещества, предмета Великого Делания – вульгарной Ртути – отсталой Традиционной Руси, в Золото – передовую страну Европы. Сама же реторта издавна является аллегорией алхимии. Известно, что алхимики называли свой алхимический сосуд матерью¹, ибо в нем, как в матке происходит Великое Делание и создается Философский Камень.

Итак, перед нами план Петергофского парка в виде эмблемы Великого Делания – реторты – сосуда «с длинным горлышком»². Длинное горлышко здесь представляет собой Верхний сад, а широкое тулово – сад Нижний. (Рис. 1)

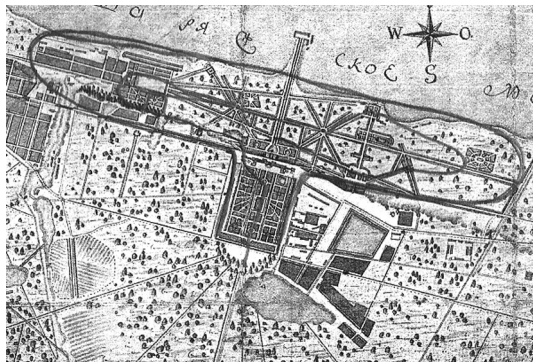


Рис. 1. «План Петергофского парка. 1760-е годы». Линией очерчена «Реторта».

В Петергофе определенно ощущается стремление его создателей к дидактическому изложению материала, основанному на приемах «герметической кабалы», (алхимического «языка птиц»), предлагающего посетителю двигаться по инициатическому маршруту, проложенному в помощь ищущим познания духовной жизни. Он очерчивает путь следования от ее внешних выражений (в нашем случае – символики фонтанов и их места внутри сада как опорных смысловых пунктов маршрута в целом), через работу по раскрытию их аллегорий, к переживанию внутреннего духовного смысла человеческой жизни. Фулканелли писал, что «все алхимики обязаны совершить паломничество. Хотя бы в переносном смысле, потому что это *путешествие символическое*, и тот, кто хочет извлечь из него пользу, ни на секунду не покинет лабораторию. Он непрерывно следит за сосудом, веществом и огнем»³. Точно так и путешествие по Петергофскому садово-парковому ансамблю предполагает символическое путешествие внутрь реторты – внутрь лаборатории человеческой души, аллегорически представленной пространством алхимического сада.

Алхимический «Бестиарий движений» в Петергофском саду многообразен. Мало того, что многочисленные «звери-действующие лица сюжетов фонтанов» **изрыгают** воду. Алхимические смыслы этих сюжетов, отсылая посетителей к мифологическим аллегориям, описывающих Великое Делание, напрямую связаны с бесконечной **трансмутацией** вещества. Она происходит здесь в духе титана Протея, принимающего вид различных существ и животных – с изменением, превращением, «растворением и сгущением», олицетворяющими **действия по совершенствованию человеческого существа, приближению** его к божественному идеалу. Для того, чтобы подробно описать «Находящийся в Движении Петергофский Бестиарий», потребовалась бы целая книга: здесь присутствуют и гиппокампы (морские кони), и собаки, дельфины, козлы, змеи, лягушки, черепахи, орлы, одно время в «Песочном пруду» присутствовал кит. Мы же остановимся здесь на двух, традиционно ключевых представителях алхимического бестиария: драконе и льве.

Первым из них, в самом начале инициатического маршрута, нас встречает дракон. Это позолоченная бронзовая фигура крылатого дракона с загнутым вверх хвостом, установленная в центре первого, от входа в Верхний сад, круглого бассейна фонтана «Межеумный». Эта скульптура – все, что осталось от некогда многофигурной композиции «Персей, спасающий Андромеду».

Полагают, что частая смена скульптурного убранства фонтана породила неопределенность в его названии, отчего он известен в документах с конца XVIII в. как «Межеумный» (т. е. неопределенный). Однако следует иметь в виду, что слово «межеумок» в старину означало отнюдь не «неопределенный», а – «глупец», «дурак»⁴.

Фулканелли писал относительно алхимического токования фигуры Дурака или Шута, что ко всему прочему он имел «значение *Меркурия*, из-за непостоянства и летучести прозванного *шутом (дураком) Великого Делания*, что находит свое выражение и подтверждение в первом аркане колоды Таро – фигуре *Шута (Дурака) или Алхимика*»⁵.

В свою очередь алхимический дракон имеет «вид крылатого змея, извергающего из ноздрей пламя; у него чешуйчатое туловище на толстых лапах с пятью когтями на каждой. < > Вегетативная сила < > недвусмысленно выражена в образе мифического дракона, который расщепляется,

образу *обычную ртуть*. Соединившись затем с неким твердым телом, эта изначальная Ртуть делает его летучим, живым, способным к росту и плодоношению. Изменив свои свойства, она меняет название и становится *Меркурием Мудрецов, влажным корнем металла, небесной или цветущей солью*. Все что ищут Мудрецы, есть в Меркурии»⁶. Таким образом, можно сделать вывод, что перед нами в образе дракона – предмет Великого Делания, душа неопита, человека, готового начать совершенствование посредством процесса Великого Делания. Дельфины, окружающие оставшегося без Андромеды и Персея Дракона, и которые повсеместно встречаются в фонтанах Петергофа, – это эмблема герметической рыбы, рожденной «в море Мудрецов, – в нашем меркурии, которого Гермес называл \diamond *кормчим* Делания, первой твердой массой Делания или камня в зачаточном состоянии. Одни называют эту рыбу *рыбой прилипалой*, другие с тем же правом – *дельфином*»⁷. Следовательно, уже самый первый фонтан Петергофского комплекса указывает на **приготовление** претендента на звание неопита к процессу Великого Делания (Дракона), на его сборы в многотрудный и опасный поход в сопровождении знающего свое дело проводника (Дельфина). Уже при входе, Петергофский дворцово-парковый ансамбль, задавая тон вполне специфическими алхимическими символами и эмблемами, заявляет умеющему читать герметические подсказки посетителю: «Я полон герметическими смыслами, сумей раскрыть их, а я тебе помогу!»

Следующий фонтан на пути движения посетителя парка по горлышку реторты в сторону его тулова, – это фонтан «Нептун», где дракон предстает в виде маскарон, украшающих донышки бочек, оседланных Ним-

239



Рис. 2. Фонтан «Нептун». Фрагмент: Маскарон дракона на донышке бочки.

фами, держащих весла, расположенных на северной и южной сторонах второй ступени фонтана. (Рис. 2). Чудовищные головы разъяренных животных, изрыгают из пастей струи воды. Как бы не выглядел алхимический сосуд, в данном случае – как бочка, в алхимической традиции он означает одно: место, «содержащие таинственное вещество – эмбрион нашего камня»⁸, место, «без которого элементы не подвергнуть путрефикации⁹ и очистке, подобно тому как без бродильной бочки не приготовить вина. Сосуд как бочка, должен быть из старого дуба, выпуклым и иметь форму полушара с очень толстыми стенками»¹⁰.

Восседает на алхимическом сосуде Нимфа, наставник Адепта. Вот что об этом пишет в книге «Алхимия» ученик Фулканелли, Эжен Канселье: «Пришедший в уныние от своих несчастий, мечтательный алхимик, уснувший *возле корней толстого дуба*, удостоился посещения \diamond *нимфы*»¹¹. Это небесное существо кладет в карман алхимику «закупоренный сосуд с жидкостью, необходимой для отверстия дверей дворца, где находятся две священные чаши, *охраняемые драконом*»¹². Из дальнейшего повествования становится ясно, почему обе бочки, украшающие фонтан «Нептун», по-хозяйски оседланные нимфами, промаркированы с торцов маскаронами драконов, **изрыгающих** жидкость: «из *сосуда* валил густой дым, свидетельствующий о брожении и вскипании жидкости. \diamond Это *меркуриальный укус*, спускающийся с небес на землю и поднимающийся с земли на небо»¹³. Иными словами, сидящие на бочках нимфы – это водные духи, проводники и наставники адептов, открывающие искателю герметические тайны, приводящие их в состояние «**брожения и вскипания**», обозначенного мордами разъяренных драконов – символами алхимической варки.

Далее по ходу движения внутри горлышка реторты, следует скульптура «Мальчик с маской льва», (Рис. 3) украшающая ныне фонтан «Дубовый», установленная здесь в 1929 г. Маска – «символ “инакости”, принадлежности к иному, часто – потустороннему миру. С надеванием маски человек пересекает границу между освоенным и неосвоенным, человеческим и нечеловеческим, своим и чужим пространством и входит в другой мир»¹⁴. В тоже время, К. Кереньи утверждал, что маска была формой манифестации божества¹⁵. Иными словами, словно по мановению чьей-то невидимой руки, спустя 190 лет после превращения петровского огорода в Верхний петергофский сад – горлышко реторты, вслед за «Нептуновой увертюрой», извещающей посетителя о герметических тайнах, предупреждающей и вооружающей его знанием о предстоящих испытаниях в продолжении мистерии¹⁶, фонтан «Дубовый» превращается в указание на существование незримой грани перехода внутрь неосвоенного пространства Великого Делания, внутрь тулова реторты – в Нижний сад. Неопфита приглашают **переступить** эту грань, **примерив** маску льва. Поскольку маска в руках субъекта Делания, сидящего в фонтане «Дубовый» – золотая, то можно говорить и о том, что уже на первоначальных стадиях Магистерия неопфиту следует думать о будущем – морально и физически **готовиться** к предстоящей трансмутации в философское золото.

Петергофские драконы вновь поджидают нас в восточной части Нижнего парка, на верху четырех восьмиметровых скатов каскада «Шахматная гора». Сверху и снизу каскада устроены одно арочные гrotты; на площадке верхнего стоят три бронзовые раскрашенные фигуры драконов, из пастей которых вырываются потоки воды.



Рис. 3. Фонтан «Мальчик с маской льва».

Алхимический «дракон – пишет Л. Абрахам, – это Меркурий двойственной природы в его первой темной хтонической фазе. \diamond В начале алхимического опуса алхимик растворяет металл или материю Камня в первоначальной материи творения, в *prima materia* для того, чтобы получить двойное семя металлов, из которого был создан философский камень и выращивается золото. Эти два семени, философский серфор (мужской, горячий, сухой) и философский *agent vive* или ртуть (женская, холодная, влажная), уподобляют двум драконам. \diamond Эти два отдельных семени должны быть объединены семенным образом посредством Меркурия, матери металлов, для создания магической, меркуриальной или измененной воды.

Объединение мужского и женского семени представлено в алхимических текстах как мощная и кровавая схватка, в которой оба дракона убивают друг друга, дабы породить потомство»¹⁷.

Рассмотрим драконов каскада поближе. Здесь их трое, все – крылатые. Из пастей всех тех – льется вода. Драконы каскада «Шахматная гора» принимают агрессивную позу, изрыгают алхимические «сухую воду и мокрый огонь». Попробуем проинтерпретировать алхимических смыслов этой аллегории. Не вдаваясь в детали остального скульптурного убранства каскада, отметим, что с западной стороны рядом с драконами находится скульптура богини Цереры. Весьма прозрачно намек на инициатический смысл Элевсинских мистерий, дом Пернети писал о посвянительной роли в них богини Цереры и связи ее с очагом и огнем: «Как говорится в мифе, Церера пустилась на поиски своей, похищенной Плутонем, дочери Про-

зерпины и, прибыв в город Элевсин, отправилась к его правителю, носившему такое же имя. Его жена Иона, только родила сына и нарекла его Триптолемом. Узнав, что она ищет кормилицу, Церера предложила свои услуги и была принята. < Днем она кормила ребенка божественным молоком, ночью прятала его под очаг. Отец заметил, как вырастал Триптолем наутро, и захотел выяснить в чем тут дело. Увидев же, что совершает с его сыном Церера, он был настолько поражен, что не смог сдержать крик. Церера поняла, что действия ее раскрыты, разгневалась и убила Элевсина, а Триптолема посадила в колесницу с запряженными в нее двумя драконами и отправила научить всех на земле, как сеять зерно»¹⁸.

Дом Пернети видит в этом мифе «химическую аллегория». Он пишет, что Триптолем – это дитя Философов, рожденное Ионой, т.е. меркуриальной водой, поскольку ее имя означает, по-гречески, «идти дождю». «Нет ничего необычного в том, чтобы кормить младенца молоком, но прятать его в пепле, помещать на ночь в огонь, дабы сделать сильным и крепким, – таким средством могут пользоваться лишь в каком-нибудь саламандровом племени, отсюда Триптолем символизирует саламандру Философов»¹⁹. Эта алхимическая интерпретация мифа объясняет, почему, возможно, наверху каскада «Шахматная гора» расположились три дракона. Триптолем, (олицетворяющий неопита) ставший в процессе закладки в пламени очага саламандрой, сам, таким образом, **превратился** в дракона, уже **умеющего «сеять зерно»**, что на «языке птиц» означает «обладающего навыками алхимического праксиса», дополнив собой двоицу драконов – «родителей камня».

Преграждая вход в верхний грот каскада, фигуры создают впечатлительные Стажей места, **охраняющих** сокровища – то ли яблоки в саду Гесперида, то ли – в горах Колхиды Золотое руно, что на «языке птиц» подразумевает Философские сокровища.

И действительно, здесь по соседству расположен Оранжерейный сад. Оранжереи в садах существовали «для того, чтобы содержать апельсины в зимнее время, вызывая аналогию идеи вечной весны, которой наслаждаются жители Рая»²⁰. Так, инициатический маршрут Версаля, который был, в концептуальном смысле, одним из прототипов Петергофского садово-паркового ансамбля, заканчивается Оранжереей, как садом Гесперида. У Геспера было две дочери, Геспериды, владевшие многочисленными стадами овец, названными за красоту золотыми овечками. «Сторожил стада пастух по имени *Дракон*; но прибывший в их край Геракл похитил и пастуха, и стада»²¹. Впрочем, со временем, золотые овцы незаметно превратились в золотые яблоки, и в этой версии мифа, едва Геракл «достиг сада, как путь ему преграждает чудовищный дракон. Геракл нападает на него и убивает, в результате чего чудовище начинает разлагаться»²².

Перед зданием петергофской Оранжереи помещен фонтан, украшенный скульптурной группой. В центре фонтана находится «большой двухвостый тритон, разрывающий пасть морского чудовища со змеевидно закрывающимся плавником; из пасти чудовища вырывается клочущий столб воды»²³. (Рис. 4) Дракон **сопротивляется, борется** с Тритоном, указывая на трудности инициатического процесса.

Тритон – сын Нептуна и его жены Амфитриты. Он стал весьма популярной фигурой в барочном искусстве, благодаря овидиевым «Метаморфозам». Относительно этого божества «можно сказать, что его вид и обстоятельства рождения показывают, что он является тем, что получается



Рис. 4. Фонтан «Оранжевый».

из воды Философов; – писал дом Пернети об этом герое мифов, – его раздвоенный хвост в форме полумесяца обозначает белую землю или Луну Философов. ◊ Одержанная Юпитером, благодаря Тритону победа над гигантами объясняется тем, что этот бог пребывает в спокойном и мирном владении своим тронном лишь после того, как материя достигнет белизны и начнет терять летучесть»²⁴. То есть, фонтан Оранжевого сада повествует о том, что Драконы «Шахматной горы», **сторожившие** произрастающие по соседству прекрасные золотые яблоки, олицетворяющие цель Великого Делания, были побеждены в процессе яростной схватки «побеления» материи Делания, – или стадии «альbedo». «Когда материя достигает стадии альbedo, она становится чистой и безупречной. ◊ На этой стадии тело камня (белый перегной) становится ароматным и достигает духовного состояния, в котором никогда более не подвергнется греху и распаду»²⁵. То есть, борьба «нигредо» с «альbedo», разгоревшаяся на квадратах сливов каскада «Шахматная гора» закончилась полной победой «альbedo», которое в Оранжевом фонтане олицетворяет Тритон, оставляя символику стадии «рубедо» за образом Самсона-Геракла, скульптура которого установлена в кульминационном центре петергофского парка – «Ковше» Большого каскада.

«С обширных партеров, террас и в перспективе приморского канала видна трехметровая статуя Самсона, вступившего в единоборство со львом. Могучий богатырь разрывает оскаленную пасть вставшего на задние лапы зверя. Из пасти побежденного хищника вырывается сверкающий двадцатиметровый столб воды»²⁶. (Рис. 5)

Самсон – библейский герой, прославившийся необыкновенной силой, тайна которой заключалась в семи прядях его волос. Следует отме-



Рис. 5. Фонтан «Самсон раздирающий пасть льва».

тить, что в монументальной скульптуре образ «Российского Самсона» был воплощен только через двадцать пять лет после Полтавской битвы, произошедшей 27 июня 1709 г. в день святого Самсона. Однако святой Самсон русских святцев, это не назарей Ветхого Завета, утративший свою силу от тайных парикмахерских услуг Далилы, а Самсон странноприимник, живший в Риме во времена императора Юстиниана (527 – 565гг. н. э.). Поэтому, говоря об алхимическом смысле петергофских аллегорий, мы с уверенностью можем предположить, что перед нами не опосредованный нелогичными аллюзиями Феофана Прокоповича святой, (вряд ли столь ученый клирик мог сделать эту ошибку неумышленно!) а персонаж, столь любимый герметическими Философами – древнегреческий герой Геракл. Действительно, еще в 1799 г., когда комиссия Академии художеств принимала решение о замене обветшалых скульптур Большого петергофского каскада, его центральную скульптуру все еще именовали «Геркулесом»²⁷, как и позже, во время отливки новой скульптуры работы М. И. Козловского в 1802 г.²⁸. Дом Пернети писал, что «Геракл \diamond – это всего лишь аллегорический персонаж, введенный как в египетские, так и в греческие легенды для изображения мастера или герметического Философа, проводящего операции великого делания»²⁹. Ему вторит Фулканелли, отмечая, что «Делание есть тяжелый Гераклов труд»³⁰. Его первый подвиг из двенадцати был посвящен охоте на льва в Немейском лесу. Герметическая природа немейского Льва объяснялась тем, что он «был выше других по благородству своей породы»³¹. Такое высокое происхождение льва дом Пернети, объясняет тем, что «Юнона, жаждавшая причинить непри-

ятности Гераклу, волшебством привлекла на свою сторону Луну, а та наполнила корзину своей слюной и пеной, откуда и родился лев»³². Давая далее урок интерпретации нарративов, изложенных «языком птиц», Пернети пишет, что «лев – фигура аллегорическая. Отсюда это чисто химический лев, почти неуязвимый и родившийся из слюны Луны. Мы упоминали уже, что адепты называют львом свою материю»³³. О «химической» природе льва рассуждает и М. Майер: «когда Лев разлагается, сладкий аромат исходит из его рта (он будет побежден Самсоном)»³⁴, отождествляя алхимических Самсона и Геракла. Как будто объясняя помещение в композиционный центр петергофского «Ковша» Самсона-Геракла и наличие мощного, торжествующего водомета, вырывающегося из пасти льва, дом Пернети пишет, что «имя “слюна Луны” было дано материи Философов, по причине места, в котором она находится; следовательно, оно относится и ко льву, рожденному из пены, т.к. слюна и пена одно и то же. Такое название материи мы находим во многих местах “Собрания” философов, именуемое “Кодекс истины”, так, Астрат говорит в ней: кто хочет достичь подлинного совершенства делания, должен взять влагу Солнца и слюну Луны»³⁵. Таким образом, скульптурная группа «Самсон, разрывающий пасть льва» – это символическое изображение добывания «влаги Солнца и слюны Луны», окончательной победы над человеческой природой и «обожения» в заключительной стадии «рубедо» – получение Камня Философов.

Итак, в центре «Ковша» мы видим триумфальное **Завершение** Великого Делания. В схватке с герметическим львом, олицетворяющим материю философов Геракл заставляет льва **источать** «влагу Солнца» – символизирующую Универсальное лекарство, способное «воздействовать на три царства природы, в смысле преодоления несовершенства, болезней и “недостатков”»³⁶. И если находясь в горлышке реторты Верхнего сада неопит только **примерял** маску льва, **постигая** азы алхимической премудрости, то в конце инициатического путешествия, он, пройдя все стадии Великого Делания внутри сада-реторты, становится полноправным адептом традиции и предстает Философским камнем, **превратившись** в процессе духовной борьбы из предмета Делания (Льва) в его действующую силу, олицетворенную закаленным в аллегорических боях героем мифов. Так победоносно, на алхимической стадии «рубедо» заканчивается в центре «Ковша» Большого Петергофского каскада инициатическая эпопея главного героя алхимического сада-трактата, начавшаяся у ворот Верхнего сада, в самом верху виртуальной алхимической реторты.

¹ Гельмонт Ван Ф.М. 157 Алхимических Канонов. // Клешевич О.В. Алхимия: выход из спагирического лабиринта. – СПб.: Издательство РХГА, 2014. С. 243.

² Фулканелли. Тайна соборов и эзотерическое толкование герметических смыслов Великого Делания. /Пер. В. Каспарова. – М.: Энигма, 2008. С. 214.

³ Фулканелли. Философские обители и связь герметической символики с сакральным искусством и эзотерикой Великого Делания. /Пер. В. Каспарова. – М.: Энигма, 2003. С. 283.

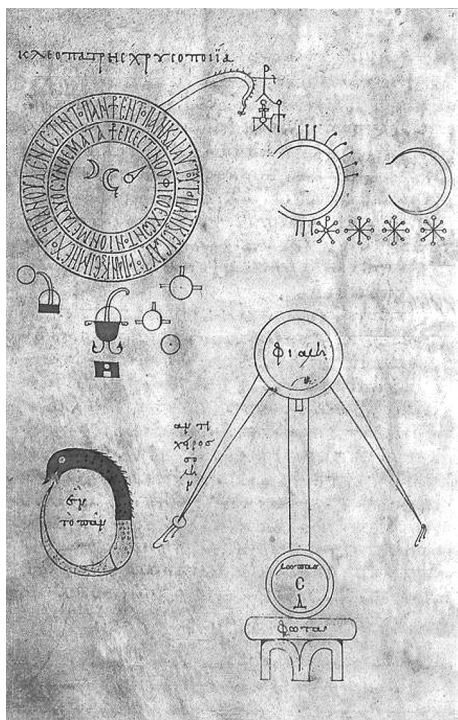
⁴ См. Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка: практический справочник. – М.: Рус. Яз., 1989. С. 177.

- ⁵ Фулканелли. *Философские обители*. С. 276.
- ⁶ Там же. С. 239.
- ⁷ Там же. С. 327.
- ⁸ Там же. С.206
- ⁹ «Putrefactio – в алхимическом смысле чистка или очищение вещества» – Гессманн Г.В. Тайные символы алхимии, фармацевтики и астрологии средних веков. /Пер. с нем. В. фон Эрцен-Глерона. – К.: «Port-Royal», 2006. С. 43.
- ¹⁰ Фулканелли. Тайны соборов. С. 145.
- ¹¹ Канселье Э. Алхимия. Несколько очерков по Герметической символике и Философской Практике. /Пер. К. А. Векова. – М.: Энигма, 2002. С. 166.
- ¹² Там же.
- ¹³ Фулканелли. Указ. Соч. С. 145.
- ¹⁴ Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2006. С.350.
- ¹⁵ Кереньи К. Дионис. Прообраз неиссякаемой жизни. /Пер. В.А. Фролова и Л.Ф. Поповой. – М.: Ладомир, 2007. С. 66.
- ¹⁶ Об этом подробнее в кн. Клещевич О.В. «Иероглифика Петергофа. Алхимические аллюзии в символике Петергофского садово-паркового ансамбля. – СПб.: Алетейя, 2017.
- ¹⁷ Abraham L. *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge, 2003. P. 59-60.
- ¹⁸ Пернети А.-Ж. Мифы Древнего Египта и Древней Греции /Пер. Е.В. Марицева. – К.: «Пор-Рояль», 2006. С. 376 – 377.
- ¹⁹ Там же. С. 377.
- ²⁰ McIntosh C. *Gardens of the Gods: Myth, Magic and Meaning*. I.B. Tauris & Co Ltd, London, 2005. P. 74.
- ²¹ Пернети А.-Ж. Указ соч. С. 236.
- ²² Там же. С. 248-249.
- ²³ Архипов Н. И., Раскин А. Г. Петродворец. – Л., М., ГИ Искусство. 1961. С. 126.
- ²⁴ Пернети А.-Ж. Указ. Соч. С.312.
- ²⁵ Abraham L. Ibid. С. 5.
- ²⁶ Архипов Н.И. Раскин А.Г. Указ. Соч. С. 69.
- ²⁷ Там же. С. 63-64.
- ²⁸ Там же. С.65.
- ²⁹ Пернети А.-Ж. Указ. соч. С. 419.
- ³⁰ Фулканелли. *Философские обители*. С. 404.
- ³¹ Пернети. Указ. соч. С. 422.
- ³² Там же.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Майер М. Убегающая Аталанта, или Новые Химические Эмблемы, открывающие Тайны естества. /Пер. Г. Бутузова. – М.: Энигма, 2004. С. 217.
- ³⁵ Пернети А.-Ж. Указ. соч. С.423.
- ³⁶ Эвола Ю. Герметическая традиция. /Пер. Г. Бутузова. – М., Воронеж: TERRA FOLIATA, 2010. С. 272.

Принципы движения в алхимическом бестиарии: трансформация иконографии Уробороса

Среди символических изображений в алхимических папирусах, иллюминированных манускриптах или печатных текстах содержатся огромное количество бестиарных образов. В европейском Средневековье и Новом времени алхимические звери обильны своим числом: среди них стоит отметить оленя, единорога, лев, агнца, пеликана (все они – символы Христа, ассоциирующегося с философским камнем), разного рода птиц, змей и драконов, а также синкретических чудовищ. При рассмотрении немногих дошедших до нас трактатов периода зарождения европейской традиции алхимии, впрочем, удивляет почти полное отсутствие зверей. Единственный бестиарный образ этого периода – Уроборос. Неслучайно, что чудовище именно древнеегипетского происхождения попадает на страницы алхимических трактатов. Как известно, зародилась алхимия в эллинистической Александрии, наследуя не только египетским практикам по получению драгоценных металлов и камней и герметизму, но и древнегреческим неоплатонизму и гностицизму, широко распространенным в Египте эллинистического периода. Тексты первых александрийских алхимиков не дошли до нас в оригинальных папирусах, однако существуют их средневековые переложения. Старейшим известным на сегодня алхимическим манускриптом, сохраняющим иконографию эллинистического периода, является средневековый список X-XI вв. с компиляции трактатов александрийских алхимиков, хранящийся в Национальной библиотеке св. Марка в Венеции¹ (Илл. 1). В тексте «Хризопея Клеопатры», авторство которое приписывается легендарному алхимику, якобы, царице Египта, появляются первые изображения Уробороса. Одно из них окружает афоризм «Ἐν τὸ πᾶν»: «Единое <есть> всё». Таким образом, высказывание четко отражает иконографическую задачу змея-Уробороса: своим бесконечным движением он должен символизировать единство алхимических первопринципов, представляющих собой бинарную оппозицию и составляющих всю материю мира. Второе изображение, находящееся выше, аллегорически представляет Уробороса в виде магической печати-«змеевика» с хвостом, которая более полно раскрывает смысл приведенного выше афоризма:

Ἐν τὸ πᾶν καὶ δι' αὐτοῦ τὸ πᾶν καὶ εἰς αὐτὸ τὸ πᾶν καὶ εἰ μὴ ἔχοι τὸ πᾶν, οὐδέν ἐστιν τὸ πᾶν. Εἷς ἐστιν ὁ ὄφις ὁ ἔχων τὸν ἰὸν μετὰ <τὰ> δύο συνθέματα.



Илл. 1. Venezia, Biblioteca Marciana.
Cod. Grec. 299, fol. 188v.

Единое <есть> всё и посредством себя самого всё и в самом себе всё, и если бы не имело всё, то ничем было бы всё. Змей есть единый, имеющий яд между двух знаков².

Можно предположить, что главный смысл изображения Уробороса – показать, что алхимические противоположности, «два знака», едины. Состоящий из черной и белой половин змей показывает единство стихий, движение бесконечного перерождения материи, а границу между разнородными субстанциями обозначают ядовитые клыки Уробороса.

Образ Уробороса продолжает появляться в средневековых трактатах, копировавших древнейшие образцы александрийской алхимии. Во втором Парижском кодексе 1478 г., иллюстрированной копии первого кодекса³ XIII в., сделанной византийским переписчиком Феодором Пелеканосом, появляются

два изображения дракона-Уробороса (Илл. 2, 3), явно вдохновленные текстом и иллюстрациями «Хризопеи». Судя по второму изображению, заимствован и прием с заключением текста в круг Уробороса. Так как приведенные в копии трактаты взяты, преобладающим образом (прибавляется, например, труд средневекового алхимика Арнольда из Виллановы), из того же собрания александрийских философов, излишне говорить о том, что идея, влагаемая в иконографию Уробороса все та же: он должен демонстрировать идею единства противоположных материй.

Возможно, что причины появления в алхимической иллюстрации одного только Уробороса можно объяснить тем, что натурфилософской опорой для александрийских алхимиков служил неоплатонизм, а бесконечно зацикленное самодостаточное движение Уробороса было наиболее удобной иллюстрацией концепции устройства мира, которую Платон дает в «Тимее»:

Живому существу, которое должно содержать в себе все живые существа, подобают такие очертания, которые содержат в себе все другие. Итак, он путем вращения округлил космос до состояния сферы, поверхность которой повсюду равно отстоит от центра <...>, ничто не выходило за его пределы и не входило в него откуда бы то ни было, ибо входило было нечему. [Тело космоса] было ис-



Илл. 2, 3. Paris, Bibliothèque nationale de France. Ms. Grec 2327, fol. 196, 279.

кусно устроено так, чтобы получать пищу от своего собственного тления, существая все свои действия и состояния в себе самом и само через себя⁴.

Итак, Уроборос, хватаящий себя за хвост и бесконечно движущийся по кругу, хотя и с некоторыми оговорками, по смыслу является наиболее подходящей иллюстрацией для выражения платонической идеи единства противоположностей, важной для александрийской духовной алхимии. К тому же, его образ был привычен для людей, знакомых с древнеегипетской мифологией и сакральной иконографией. Далее Уроборос заимствуется средневековыми алхимиками и продолжает изображаться сходным способом. Однако вскоре, с развитием алхимической традиции в средневековой Европе, иконография Уробороса начинает претерпевать коренные изменения.

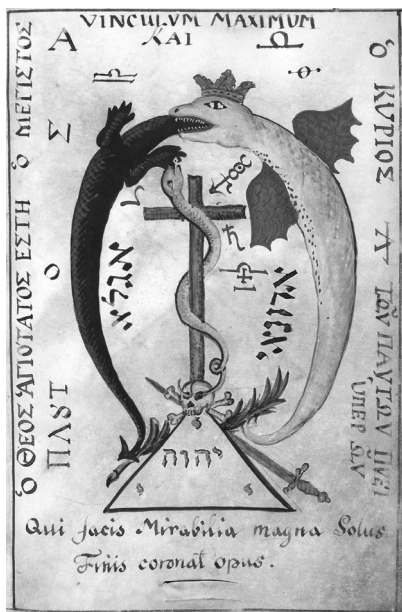
Разнообразие аллегорических животных, символизирующим различные субстанции и операции в алхимических манускриптах в Средневековье становится все большим, но Уроборос по-прежнему изображается часто: как правило, почти в каждом известном алхимическом иллюстрированном трактате, выполненном после XV века, можно встретить хотя бы одну иллюстрацию с образом Уробороса или сходного по символическим функциям или способу изображения существа. Но параллельно традиционной иконографии появляются новые типы, в которых принцип движения змея меняется. Для того, чтобы понять, в чем смысл этих изменений, рассмотрим различные типы изображения Уробороса.

Уроборос в виде двух змей, сталкивающихся головами

Во многих случаях образ Уробороса расщепляется, и вместо змея, двигающегося по кругу, мы видим двух борющихся чудовищ, не вписанных или условно вписанных в круговую композицию (Илл. 4). Большое распространение получила традиция разделения бестиарных символов Серы и Ртути на двух независимых животных, оттого можно встретить



Илл. 4. Zürich, ETH-Bibliothek. Abraham Eleazar. Uraltes Chymisches Werk. Leipzig, 1760.



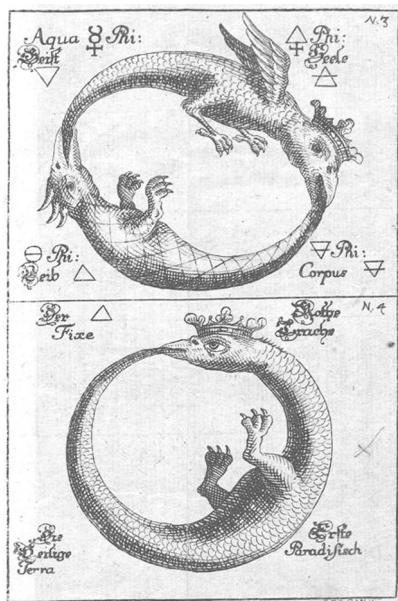
Илл. 5. London, Wellcome Library. Ms. 2000, p. 20.

разного типа изображения, в которых фигурирует уже не Уроборос, но два сражающихся рыцаря верхом на грифонах, («Восходящая заря», XV в.), два льва, обычный и крылатый («Убегающая Аталанта», 1617 г.), овца и баран («Книга Лэмбспринка», XVI в.), борющиеся змей и лев («Ключи искусства», 1738 г.). Такие изображения также встречаются в более поздних трактатах наравне с другими типами иконографии Уробороса (например, в «Древнейшем химическом делании» и «Ключах искусства», о которых речь пойдет ниже). В трактате по магии «Ключ от ада с черной и белой магией, одобренной Метратоном» XVIII века, авторство которого приписывается св. Киприану, направление движения раздвоенного Уробороса больше не круговое – происходит столкновение и один ящер поглощает другого; при этом, композиционно круг сохраняется (Илл. 5). Впрочем, в этой же книге встречаются и традиционные изображения Уробороса.

Уроборос в виде двух змей, кусающих друг друга за хвост

Уроборос на многих изображениях XVIII в. раздваивается: структура движения по кругу сохраняется, но его совершают уже два существа, поедающие друг друга, а не одно. Данный тип изображения встречается трижды в печатном трактате XVIII в. «Древнейшее химическое делание», а также в трактате 1738 г. «Ключ искусства» («Clavis Artis»), который приписывается Зороастру.

В чем же причина «раздвоения» или «расщепления» Уробороса? В



Илл. 7. Salzburg,
Universitätsbibliothek.
Ms. I 92, fol. 25r.

Илл. 6. Zürich, ETH-Bibliothek.
Abraham Eleazar. Uraltes
Chymisches Werk.

251

алхимии до Парацельса вслед за александрийской было принято считать, что металлы и вся материя состоит из двух начал, называемых философскими Сульфуром (Серой) и Меркурием (Ртутью). Сера отвечала за «устойчивые» свойства металлов, а Меркурий – за «летучие», при этом последний главенствовал. Часто это аллегория изображалась в виде соединенных или противостоящих друг другу зверей, с крыльями и без. Мы видим, что все приведенные выше трактаты изображают меев, из которых состоит Уроборос, таким же образом: один из них носит крылья, а второй нет, причем на иллюстрации к «Ключу ада» главенствующий змей Меркурия уже в одностороннем порядке пожирает змея Серы (Илл. 5). В изображении в рамках одного трактата традиционного «египетского» Уробороса и раздвоенного не было ничего противоречащего: первый тип мог обозначать единство материи, а второй – наличие в едином противоположностей. В «Древнейшем химическом делании» эти два типа намеренно соположены, при этом нужно отметить, что направление движения у них разное: «монолитный» Уроборос направлен против часовой стрелки, а раздвоенный – по часовой (Илл. 6).

Крылатый Уроборос, воплощающий оппозицию устойчивого и летучего

Еще один тип изображения Уробороса, иллюстрирующий борьбу противоположностей внутри единого – это нераздвоенный змей с одной головой, поедающий свой хвост, наиболее близкий к «классическому» александрийскому варианту, но обладающий ярко выраженными атрибутами, призванными выразить борьбу противоположностей внутри единого. Фактически, он является редукцией изображения двух борющихся

друг с другом змеев до одного, обладающего признаками обоих – лапами и крыльями, отсылающих к алхимической оппозиции «устойчивое-летучее». Это тип встречается в «Убегающей Аталанте», в «Книге Лэмбс-принка», «Ключах искусства» и был призван совместить древнюю традицию изображения Уробороса с новым пониманием иконографии борьбы противоположностей, связанную с понятиями устойчивого и летучего. Зачастую лапы и крылья змея становятся на изображениях гротескными, непропорциональными, величиной больше чем все тело дракона, что, видимо, задумывалось как намек на важную роль этих атрибутов Уробороса (Илл. 7).

Уроборос с тремя головами

Нередко можно встретить случай расщепления голов Уробороса – так он превращается в многоглавого змея, дракона или химеру, что изображает уже не два традиционных, но три парацельсианских принципа материи: Соль, Сульфур и Меркурий. В «Розарии философов» (XVI в.) три змеи кусают друг друга, знаменуя единство трех элементов; в алхимическом трактате «Три мечты о трансмутации металлов» Джованни Баттиста Назари (1549 г.) химера-тифон имеет вместо трех змеиных го-

252



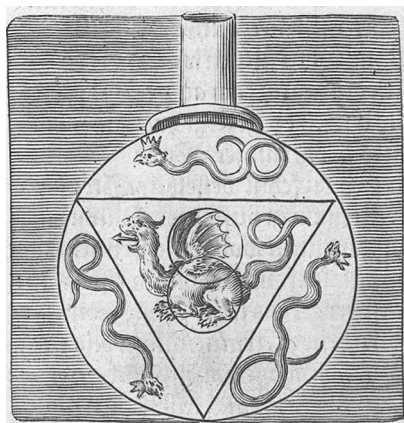
Илл. 8. Zürich, ETH-Bibliothek.
Rar 8249, s. 146.



Илл. 9. Philadelphia, University of Pennsylvania. E.F. Smith collection at the Kislak Center for Special Collections.
Ms. 540.1 H876, p. 22.



Илл. 10. Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Ms. Verginelli-Rota, vol. 3, p. 34.



Илл. 11. Zürich, ETH-Bibliothek. Viatorium spagyricum, s. 245.

лов пиктограммы трех элементов, замыкаемых в подобие круга хвостом (Илл. 8), в парацельсианском труде «Сатурново царство» (1657 г.) у змея-Уробороса три головы (Илл. 9). В трактатах «Блеск Солнца» (XVI в.) и «Ключи искусства» встречается изображение трехголового дракона, очевидно, происходящее из парацельсианской иконографии Уробороса как символа объединения трех алхимических первоэлементов (Илл. 10). Вариация этого типа также присутствуют в трактате «Двенадцать ключей Василия Валентина» (XVII в.) в виде трех змей с хвостами-сердцами.

Изображение из компиляции «Герметический музей» (XVII в.) добавляет еще одну гравюру с Уроборосом к трактату «Двенадцать ключей Василия Валентина», на котором совмещаются два типа изображения Уробороса – как расщепленного на три отдельных змея и неразделенного дракона с ярко выраженными атрибутами, символизирующими оппозицию устойчивого-летучего (Илл. 11). Здесь они для убедительности даже выделены кругами. Так как параллельно существовало несколько концепций алхимических первоначал, в одной из которых считалось, что их два, а в другой – три, данное изображение могло помочь примирить их друг с другом.

Почему же, несмотря на то, что иконография традиционного, античного Уробороса сохраняется в Средние века и Новое время, появляется несколько новых типов его изображения? Некоторые из них даже вступают в противоречие с изначально заложенной в образ Уробороса идеей объединения противоположностей и предполагают их борьбу или даже победу одного начала над другим. По моему мнению, на изменение иконографической традиции повлияло переоткрытие Платона и кардинальное его переосмысление в европейской мысли. Платоническая концепция Единого, понимаемая неоплатониками и александрийскими алхимическими философами как совмещение в одном начале двух противоположных, после перевода его трудов в средневековой и ренессансной Европе трансформировалась в философию «разделения» и полного «разведения» двух противоположностей. Схоластическое понимание Платона как философа «разделения двух миров», идей и вещей, находящихся в

непримиримом противоречии, а также как философа «души», полностью отрицающего важность тела, повело за собой идею о разделении и даже борьбе двух алхимических начал, аллегорически соотносящихся с духом и телом. Возможно, что под влиянием этих идей в алхимической иконографии произошло раздвоение Уробороса, а его круговое «вечное» движение было заменено на встречное, предвещающее столкновение противоположностей. Таким образом, по-разному понимаемая в Античности и Средневековье/Ренессансе платоническая концепция двойственности могла стать причиной возникновения двух типов bestiарного движения в алхимической иконографии.

Вероятно, впрочем, что различными изображениями Уробороса – как сталкивающихся, пожирающих друг друга змеев, трехголового дракона и т.п. алхимики обозначали различные реакции и операции, необходимые для изготовления философского камня⁵. Однако в александрийской алхимии такой потребности в использовании bestiарного образа не было; поэтому, предполагая источником возникновения новой иконографии Уробороса иначе понятую платоническую философию, мы упоминаем лишь наиболее общий принцип, повлиявший на изменение иконографии, которая затем стала видоизменяться и порождать самые разные вариации.

Изначальная иконография Уробороса как одинокого и цельного змея, движущегося по кругу за своим хвостом, сохранилась даже в Европе Нового времени, где он стал популярным символом в изобразительном и декоративном искусствах, уже безотносительно алхимии. Чезаре Рипа в своей знаменитой «Иконологии» изображает Уробороса на иллюстрации к платоническому по содержанию тексту о «Машине мира»: «Мир есть сам по себе, и питает сам себя, и вращается сам по себе и благодаря себе самому, всегда самым уравновешенным и аккуратным образом; и начало последует после окончания, а конец возвращается к своему же первоначальному <...>»⁶. Своего рода «христианского Уробороса», обозначающего единство бога, создает мистик Якоб Бёме. Уроборос также появляется в архитектурном декоре, особенно на надгробиях и мавзолеях, являясь в этом контексте символом вечности. Алхимики же экспериментировали с древним изображением, находя все новые его иконографические варианты, соответствующие быстро меняющимся алхимическим концепциям.

¹ Подробнее о кодексе см.: Letrouit J. Hermétisme et alchimie: contribution à l'étude du Marcianus graecus 299 / *Magia, alchimia, scienza dal '400 al '700. L'influsso di Ermete Trismegisto*. Vol. 1. Firenze, 2005; Schütt H-W. Ein verborgener Schatz Venedigs: der alchemische Kodex 299 aus der Bibliotheca Marciana. Sigmaringen, 1996.

² Перевод с древнегреческого И.А. Протопоповой.

³ Paris, Bibliothèque nationale de France. Ms. Grec 2325.

⁴ Платон. Тимей / Соч. в 3 т. Т. 3. Ч. 1. М.: Мысль, 1971. С. 455.

⁵ Taylor F.S. A Survey of Greek Alchemy // *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 50, Part 1 (1930). P. 112.

⁶ Ripa C. *Iconologia*. T. 4. Perugia, 1766. P. 72.

Сведения об авторах

(в авторской редакции)

Антанасиевич Ирина – доктор филологических наук, профессор филологического факультета Белградского университета, почётный профессор Тюменского университета

Irina Antanasiyevich Professor (Department of Philology, University of Belgrade), Honorary Professor of the Tyumen University.

Архангельская Анна Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

Anna V. Arkhangelskaya, Cand. Sc. (Philology), associate Professor (History of Russian Literature Chair; Department of Philology: Lomonosov Moscow State University)

Голубцова Анастасия Викторовна – к.ф.н., старший научный сотрудник ИМЛИ РАН

Anastasia V. Golubtsova – Cand. Sc.(Philology), Institute of World Literature Russian Academy of Sciences, senior research Fellow

E-mail: ana1294@yandex.ru

Гуревич Татьяна Александровна – аспирант кафедры зарубежной литературы Литературного института им. А. М. Горького, поэт, переводчик. Закончила Литературный институт им. А. М. Горького по специальности «Художественный перевод», в данный момент преподает на языковых курсах института. Область научных интересов – творчество Томаса Де Квинси, английский романтизм, поэзия Озерной школы, мемуарная проза Великобритании. Как переводчик печаталась в издательствах РОССПЭН и «Литературные памятники».

Tatiana A. Gurevich – postgraduate Student of foreign Literature Department of Maxim Gorky Institute of Literature, Poet and Translator. Graduated from the Maxim Gorky Institute of Literature in «Literary translation», currently teaching at the Institute language courses. The field of research interests – the works of Thomas De Quincey, English Romanticism, Lake poetry, memoir prose of Great Britain. Translated for ROSSPEN and «Literary Monuments».

Дегтярёв Владислав Владимирович – культуролог, преподаватель Факультета свободных искусств и наук СПбГУ.

E-mail: vladislav.degtyarev@gmail.com

Vladislav V. Degtyarev – Culturologist, Lecturer at the Faculty of Liberal Arts and Sciences (St. Petersburg State University)

Довгий Ольга – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова; доцент кафедры истории русской классической литературы РГГУ.

E-mail: olga-dovgy@yandex.ru

Olga I. Dovgy, Cand.Sc. (Philology), senior research Fellow (Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University); associate Professor (History of

Russian Classical Literature Chair, Russian State University for the Humanities)

Зотов Сергей Олегович – аспирант РГГУ; младший научный сотрудник Библиотеки герцога Августа (Вольфенбюттель).

Sergey O. Zotov – postgraduate student (Russian State University for the Humanities); junior research Fellow (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel)

Ивинский Дмитрий Павлович – доктор филологических наук, профессор филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Dmitry P. Ivinsky – Doctor Sc. (Philology), Professor (Department of Philology, Lomonosov Moscow State University)

Каравашкин Андрей Витальевич – доктор филологических наук, профессор РГГУ.

Andrey V. Karavashkin – Doctor Sc. (Philology) (Russian State University for the Humanities)

Клещевич Ольга Витальевна – независимый исследователь, Санкт-Петербург.

Olga V. Kleshchevich – independent researcher (St. Petersburg)

256 **Коровин Владимир Леонидович** – доктор филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Vladimir L. Korovin – Doctor Sc. (Philology), associate Professor (Department of Philology, Lomonosov Moscow State University)

Косов Иван Михайлович – аспирант РГГУ.

Ivan M. Kosov – postgraduate student (Russian State University for the Humanities)

Кузнецова Ольга Александровна – кандидат филологических наук; МГУ имени М.В. Ломоносова.

Olga A. Kuznetsova – Cand. Sc. (Philology), senior research Fellow (Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University)

Кулагина Ольга Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романских языков имени В.Г. Гака Московского педагогического государственного университета.

E-mail: lynxik@yandex.ru

Olga A. Kulagina, Ph.D. (Philology), associate Professor (Moscow State Pedagogical University, Department of Romance Languages named after V. Gak)

Львова Алиса – филолог, создатель группы «Литературный бестиарий» на сайте ВКонтакте.

E-mail: alice-fox@yandex.ru

Alice Lvova, Philologist, Founder of «Literary Bestiary» Group (VKontakte)

E-mail: alice-fox@yandex.ru

Макарова Ирина Владимировна – выпускница Литературного института имени М. Горького.

Irina V. Makarova – graduate of the Gorky Literary Institute.

Махов Александр Евгеньевич — доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН и ИНИОН РАН.

E-mail: makhov636@yandex.ru

Alexander Ye. Makhov, professor, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities; leading research fellow, Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Institute of World Literature.

Надъярных Мария Фёдоровна — филолог-романист, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела теории ИМЛИ РАН; автор многочисленных работ по теории литературного процесса, по проблеме традиции в современной культуре; по проблемам культуры авангарда; по истории и теории литератур стран Латинской Америки и Иберийского полуострова.

Maria Ph. Nadyarnykh – Cand. Sc. (Philology), senior research Fellow (Department of Theory, Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences); Author of numerous Works on Theory of literary Process, the problem of tradition in contemporary culture; Culture of avant-garde; History and Theory of Literature in Latin America and the Iberian Peninsula.

Нестеров Антон – к. филол. н., филолог, переводчик с английского и норвежского, доцент кафедры перевода английского языка МГЛУ.

Anton V. Nesterov – Ph. D., Philologist, translator, assistant professor of MSLU.

Орлицкий Юрий Борисович – доктор филологических наук, РГГУ.

Yury B. Or litsky – Doctor Sc. (Philology), RSUH.

Пчелов Евгений Владимирович – к.и.н., ИИЕТ РАН.

Eugene V. Pchelov – Cand Sc (History), IHST RAS.

Сапрыкина Елена Юрьевна – доктор филологических наук, ИМЛИ РАН.

Elena Yu. Saprykina – Doctor Sc. (Philology), Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

Святославский Алексей Владимирович – профессор кафедры риторики и культуры речи МПГУ.

Alexey V. Svyatoslavsky – Professor of Chair of Rhetorics and Speech Culture (Moscow State Pedagogical University).

Топорова Анна Владимировна – д.ф.н., старший научный сотрудник ИМЛИ РАН; преподает в РГГУ.

Anna V. Toporova Doctor Sc. (Philology), senior research Fellow (Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences)

Чекалов Кирилл Александрович – доктор филологических наук, ИМЛИ РАН – РАНХиГС.

Kirill A. Chekalov – Doctor Sc. (Philology), senior research Fellow (Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences; RANEPА).

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ДВИЖЕНИЕ ЗВЕРЕЙ

В аду и в раю

- А. В. Топорова*
«Проворная и вьющаяся рысь»:
мотив движения и его функции
в первой песни дантовского «Ада» 11
- А. В. Нестеров*
«Насельники Рая» и «пассажиры Ковчега»:
«Райский пейзаж со зверями
и Ноевым ковчегом» Яна Брейгеля Старшего,
миниатюры в иллюминированных манускриптах
и интерес к сюжету о Потопе
на рубеже XVI – XVII вв. 16

На звездном небе

- Е. В. Пчелов*
Поворот и движение созвездий
зодиакального бестиария
на небесных картах 37

Странные скачки

- А. Львова*
Бурный зверь с бурными ногами 44
- Д. П. Ивинский*
Гоголь, Пушкин, Мицкевич
и летящие по воздуху кони 48

Всемирная отзывчивость русской поэзии

- В. Л. Коровин*
«Выглядывал из Нила крокодил»:
О животных и демонах Египта
в поэмах Ф. Н. Глинки 56

Весёлые французские прогулки

- К. А. Чекалов*
Прогулка двух обезьян по Парижу
(роман Гастона Леру «Балао») 69

Звери Хлебникова

- И. В. Макарова*
От пляски смерти к бессмертию:
танцующий зверинец
Велимира Хлебникова 86
- Ю. Б. Орлицкий*
Движение животных
в «Зверинце» Хлебникова 94

Птицы

- А. В. Святославский*
Роль движения в развитии сюжетного конфликта
и формировании символического строя
художественного произведения
(На материале сказки К. Г. Паустовского
«Растрепанный воробей») 106

Движение versus статика

- И. Антанасиевич*
Движенья нет, сказал мудрец брадатый 110

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ДВИЖЕНИЕ КАК У ЗВЕРЕЙ

Многодвижность древнерусской литературы

- А. В. Каравашкин*
Див «Слова о полку Игореве»
в пространстве, символах, движении 120

- А. В. Архангельская*
Бестиарные символы и метафоры
в «Вертограде многоцветном»
Симеона Полоцкого 134

Как змеи, как черви

- О. А. Кузнецова*
Образ нападающего змея
в поэзии XVII в.: запечатление движения 146
- А. В. Голубцова*
Ползать или ходить: червь и змея
на пути от скапильятуры к неоавангарду 151

Фантазии ирландского монаха

- И. М. Косов*
Визуальное и вербальное движение
в бестиарии миниатюр
кодекса NLI MS Giraldus 700
начала XIII в. 156

Движение текста

- А. Е. Махов*
Lepus in fabula.
Движение зверя
как метафора поэтической речи 167

Внутренняя динамика химеры

- М. Ф. Надъярных*
Мифологика тератоморфизма II:
Химеры, или динамика
воображаемой многосоставности 177

Ползание как стратегия

- О. Л. Довгий*
«Ползя упасть нельзя» 188

Метания английских романтиков

- Т. А. Гуревич*
«Слава передвижению» или «движение ужаса» –
о «животных» скоростях
и скоростных животных
у Томаса Де Квинси 201

Кинетика итальянского футуризма

- Е. Ю. Сапрыкина*
Бестиарная образность
в поэтике итальянского футуризма 214
- В. В. Дегтярёв*
Метаморфозы одной собачки.
Джакомо Балла и мифология футуризма 223

«Чужие» движения во французском постсюрреализме

- О. А. Кулагина*
Бестиарное движение
в творчестве Жака Превера 230

Алхимические бестиарные движения

- О. В. Клещевич*
Бестиарные алхимические аллюзии
инициатического путешествия адепта
в символике фонтанного убранства
Петергофского садово-паркового ансамбля 237
- С. О. Зотов*
Принципы движения
в алхимическом бестиарии:
трансформация иконографии Уробороса 247

- Сведения об авторах 255

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Бестиарий движений: сб. статей. — Тула: Аквариус, 2018. — 261 с.

Подписано в печать 10.01.2018.

Формат 60х90/16. Гарнитура Times. Тираж 300 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ООО «Аквариус»
300062, Тула, ул. Октябрьская, 81-а.
тел./факс: +7 (4872) 49-73-73

Шестой бестиарный сборник посвящён самым разным видам движения — отражённым в бестиарном зеркале.

Кто такой Див?

У кого самые бурноногие звери в русской поэзии?

Зачем собачке у итальянского футуриста так много ног?

Почему крокодил может только робко выглядывать из Нила?

Как заяц связан с манерой повествования?

Что многосоставность химеры расскажет о движении времени?

Может ли ослик летать, а рыбы танцевать?

Почему у футуристов так много диких зверей?

Как менялось движение Уробороса?

Как читать движение Петергофского бестиария?

25 сюжетов — 25 путешествий в пространстве и времени.

На бестиарных скоростях это нетрудно.



9 785812 524111