

БЕСТИАРИЙ

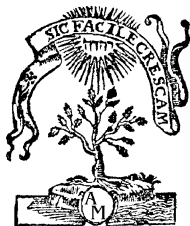
БЕСТИАРИЙ КАК АРС КОМБИНАТОРИКА



как
АРС КОМБИНАТОРИКА

БЕСТИАРИЙ КАК ARS COMBINATORICA

RES et VERBA — 8



АКВАРИУС
Т У Л А
2 0 2 0

ББК 83.3(0)

Б53

УДК 82.0, 808, 7.042

Бестиарий как *ars combinatorica*: сб. статей / Составитель Алиса Львова, редактор Ольга Довгий. – Тула: Аквариус, 2020. – 270 с.

Bestiary as *ars combinatorica* / Edited by Olga Dovgy, Alice Lvova. – Tula: Aquarius, 2020. – 270 p.

Проект «RES et VERBA», встреча 8.

Составитель Алиса Львова,
редактор Ольга Довгий.

Научные рецензенты
д.ф.н. И. В. Ершова (ИМЛИ РАН, РАНХиГС),
д.ф.н. В. Л. Коровин (МГУ им. М. В. Ломоносова).

Художник Л. Е. Каирский

Книга представляет собой сборник статей по материалам научной конференции «Бестиарий как *ars combinatorica*» (восьмой встречи в рамках программы «RES et VERBA»), состоявшейся 18-19 января 2019 года в РГГУ. Основная тема сборника – бестиарное выражение искусства сочетать, комбинировать. На широком и разнообразном материале авторы статей, известные российские учёные, показывают универсальность бестиарной метафоры для интерпретации сложных комбинаторных связей, лежащих в основе многих произведений литературы и искусства. Издание включает многочисленные иллюстрации. Предназначено как для специалистов в области гуманитарных наук, так и для широкого круга читателей.

The book is a collection of articles based on the materials of the scientific conference “Bestiary as *ars combinatorica*” (the eighth meeting within the framework of the “RES et VERBA” program) held on January 18-19, 2019 at the Russian State University for the Humanities. The main theme of the collection is a bestiary expression of the art of combining. Using a wide and varied material the authors of articles, well-known Russian scientists, show the universality of bestiary metaphors for the interpretation of complex combinatorial connections that underlie many works of literature and art. The publications include numerous illustrations. It is intended both for specialists in the field of the humanities and for a wide range of readers.

ISBN 978-5-6044989-6-5.

© Авторы статей, текст статей, 2020.

От составителя

Поглядел мышонок: мчится
То ли кошка, то ли птица,
Вся рябая, клюв крючком,
Перья пестрые торчком.

А глаза горят, как плошки,
Вдвое больше, чем у кошки...

С. Маршак

Дорогой Читатель, Вы держите в руках сборник по итогам восьмой бестиарной конференции, состоявшейся в январе 2019 в РГГУ.

Эти конференции проводятся ежегодно с 2011 года. Темы каждый год разные. Восьмая встреча называлась «Бестиарий как *ars combinatorica*».

Ars combinatorica – это искусство сочетать. На конференции шла речь о том, каким предстаёт мир в зеркале этого искусства, выраженного в бестиарных категориях. Гибридность и комбинаторность в теле зверя (много зверей в одном и один зверь во многих); гибридность звериной души: комбинации, синтез, противоречия в психотипе зверя; бестиарий и риторика: реализация в бестиарной образности основных риторических комбинаторных операций (прибавление, убавление, замена, перестановка; комбинаторные отношения внутри комбинаторной четвёрки); зверь «реальный» и «фантастический»: простое и «украшенное»; человек и зверь: комбинация их свойств; зверь, дьявол, ангел, Бог, евангелисты и т. п.; комбинаторика свойств (Бог и дьявол как звери; бестиарность евангелистов; комбинаторный демонический бестиарий); свойства зверя; их комбинация и изменчивость их смысла; есть ли границы у искусства бестиарно сочетать – такие вопросы в течение двух дней занимали участников.

В сборник вошло 19 статей. На первый план сама собой вышла оппозиция «разные/один» – сочетания разных зверей в разных контекстах и/или комбинаторные игры одного зверя. Соответственно, книга делится на две части: одна посвящена **комбинаторике нескольких зверей**, другая – **комбинаторике одного зверя**. Все про-

чие оппозиции оказались включёнными в эту главную, в том числе и наша ключевая дихотомия «RES/VERBA».

А в остальном композиционно всё как всегда: наш любимый принцип мозаики с очень условным тематическим уклоном. И разделы, где только одна статья. И мы по-прежнему считаем, что от этого она только ценнее.

Первая часть (**Комбинаторика разных зверей**) состоит из нескольких разделов, между собой тесно взаимосвязанных. Включенные статьи в тот или иной блок – чистая прихоть составителя.

Открывает первую часть «теоретический» раздел *«Механизмы комбинаторной игры»*. Там три статьи.

А.В. Архангельская (МГУ) (*«Звериное vs человеческое: свойства зверя как слагаемые человеческого поведения в древнерусской литературе»*) рассмотрела функции сравнений с животными в произведениях древнерусской литературы с точки зрения их характерологического или поведенческого значения, выявила принципы этих уподоблений, их возможные источники и символические смыслы.

4 **А.Е. Махов (РГГУ, ИМЛИ РАН)** (*«Комбинаторика как игра в прятки: фигуры убавления в бестиарном теле дьявола: иконография и тексты Раннего Нового времени»*) показывает, как сокрытие тех или иных частей звероподобного демонического тела в культуре XVI – XVII вв. приводит к разного рода двусмысленностям, вследствие которых демоническое тело оказывается неподконтрольным человеческим чувствам, а порой и вовсе невидимым.

О.А. Кулагина (МПГУ) (*«Бестиарная комбинаторика в творчестве Жака Превера»*) открыла новые грани в использовании бестиарных кодов в творчестве французского писателя.

В разделе *«О сложносочинённых святых»* – статья **А.А. Преображенской (НИУ ВШЭ)** *«Бестиарные образы святых в проповедях Симеона Полоцкого из сборника “Вечеря душевная”»*, которую вполне можно было отнести и в первый блок: в ней рассмотрены механизмы создания бестиарных образов Христа, святых и евангелистов в контексте риторики барокко, проанализированы неожиданные для традиционной христианской образности метафоры и сравнения – комбинации, сопологающие в одной плоскости праведников и зверей с привычно отрицательными коннотациями.

В раздел *«Об эмблематике, море и небе»* мы включили три материала, объединённых эмблематическим уклоном.

О.А. Кузнецова (МГУ) (*«Рыба, орёл и другие эмблемы в подставном предисловии XVII в.»*) разгадывает загадки стихов, предшествующих основному тексту в одном из списков сочинения

Симеона Полоцкого «Глас последний», где примеры из животного мира раскрываются как неожиданные аналогии: жадная птица походит на осаждённый город, а произведения из рукописных сборников становятся рыбами.

Е.В. Халтрин-Халтурина (ИМЛИ РАН) («Морской бестиарий сэра Гийона: из примечаний к поэме Спенсера “Королева фей”») посвятила статью искусству бестиарной комбинаторики на нескольких уровнях поэтического повествования поэмы Спенсера. Общая картина водных путешествий сэра Гийона сама по себе комбинаторна: эмблематичные образы сочетаются с картографическими, и к ним добавляются образы из легенд о путешествиях (в частности, о морских странствиях св. Брендана).

Е.В. Пчелов (ИИЕТ РАН) («Бестиарная комбинаторика на звездном небе: Стрелец, Центавр, Козерог, Единорог») сосредоточился на комбинаторных играх небесных зверей.

Две статьи раздела «*О сильных мира сего*» – на античном и русском материале – показывают, насколько универсальны основные принципы бестиарной номинативной комбинаторики.

И.А. Миролубов (МГОМЗ) «О “звероподобии” императоров в трактате Лактанция *De mortibus persecutorum* (“О смертях гонителей”») провёл анализ языковых средств, с помощью которых в трактате Лактанция создаётся «звероподобный» образ императоров-гонителей.

А О.Л. Довгий (МГУ, РГГУ) («Как баснословная химера”, или Вепрь во главе крокодильих стад») подробно показала, какие приёмы использовали русские поэты золотого века для создания образов Наполеона и Александра. Предупреждение: статья длинная и в ней очень много архаических стихов.

В разделе «*О литературной полемике*» – статья **Д.П. Ивинского (МГУ)** «Комар и клоп: о Пушкинском подтексте антибулгаринского стихотворения Вяземского», где дан яркий пример эффективности применения бестиарных кодов в литературных спорах.

В разделе «*О литературных персонажах*» **Алиса Львова (МГУ, РГУ)** («Бестиарий “Графа Нулина”»), рассмотрела пушкинскую поэму совсем не так, как принято. Но честно предупредила: это шутка.

Вторая часть сборника посвящена **комбинаторике одного зверя** – соединению всего самого разнородного в одном животном.

Там два блока. Их названия говорят сами за себя.

В разделе «*Звери фантастические*» три материала. Так сложилось, что все они о драконах-змеях в разных культурах и эпохах.

Ю.Э. Шустова (РГГУ, РГБ) («Образ дракона в кириллической книге XVII в.: приглашение к интерпретации») представила редкий материал из коллекции Музея книги РГБ, расширяющий наши представления о разнообразии драконьей топики в украинском барокко.

А.В. Голубцова (ИМЛИ РАН) («Человек и змей от К.Э. Гадды до Л. Малербы: слияние, взаимопроникновение, трансформация») сопоставила змеиную комбинаторную тему у двух итальянских авторов 20-го века.

Я.Ю. Муратова (Литинститут) («А был ли змей? О границах реального и фантастического в романе Сары Перри “Эсекский змей”») посвятила статью разрешению головоломки «зверь реальный и фантастический – простое и украшенное» на примере романа английской писательницы.

Второй раздел называется «*Звери вроде бы реальные*». Зачем нужна вставка «вроде»? А чтобы напомнить об общем названии нашей программы – «RES et VERBA».

Там самые разные звери и самые разные комбинаторные неожиданности:

Средневековые коты – у **М.Ф. Надъярных (ИМЛИ)** («Из истории иберийской средневековой кототопики: сюжеты, образы, контексты»);

Собаки английского романтика – у **Т.А. Гуревич** («“Собачьи жизни” Томаса Де Квинси»);

Бабочки мексиканского поэта и мыслителя – у **А.В. Глагошук (НИУ ВШЭ, ВГБИЛ)** («Сюрреалистический бестиарий Октавио Паса»);

Овцы-самоубийцы чувашского писателя – у **А.В. Святославского (МПГУ), А.А. Григорьевой (МПГУ)** («Любовь и смерть как стихии бестиарных трансформаций в рассказе Бориса Чиндыкова “Овцы, которые хотят смерти”»);

Лошади Пармиджанино – у **В.В. Дегтярёва (РГПУ им. Герцена)** («Дерево Филира и лошади барокко»).

Такая получилась мозаика. Возможно при взгляде на заглавия статей, вам захочется их перегруппировать, создать новые разделы, дать им другие названия. Если так – наша цель достигнута: вы включились в комбинаторную игру.

Начало у неё – может – и есть. А вот конца и границ – похоже – нет.

Вот об этом наша книжка.

А. В. Архангельская (МГУ)

Звериное vs человеческое:
свойства зверя
как слагаемые человеческого поведения
в древнерусской литературе

Упоминания животных в древнерусской литературе выполняют разные функции, но чаще всего маркируют, аллегорически обозначают или символизируют какие-то черты человеческого характера или поведения. Эта связь между звериным свойством и тем или иным качеством человеческой природы может быть выражена прямо и быть основным приёмом, на котором строится текст¹, а может выступать лишь в качестве одного из разнообразных приёмов наряду с другими. Мы рассмотрим некоторые особенности произведений второго типа, поскольку именно в этом случае можно говорить как о разных типах и системах сравнений человека с животными, так и о разнообразных задачах, которые этот приём может выполнять в текстах.

В древнерусских текстах сравнения с животными могут выражаться двумя основными способами: формой творительного падежа и формой с «как» (или аналогичных ей). Так называемый «творительный сравнения» может восходить в том числе и к архаическим представлениям об оборотничестве², так что применительно к древнерусским текстам в принципе достаточно актуальным оказывается вопрос о стадии этого процесса: является ли использование этой формы уже сравнением или ещё проникнуто какими-то остаточными представлениями о способности человека превращаться в животное. По крайней мере, существенно, что в древнерусских текстах сравнения такого типа чаще встречаются в произведениях, поэтика которых характеризуется более тесной связью с фольклорной, а не книжной традицией.

Чрезвычайно показательным в этом плане представляется

«Слово о полку Игореве», в котором животные образы и сравнения с животными играют весьма существенную роль. Бестиарная составляющая этого памятника неоднократно становилась предметом пристального внимания исследователей³, мы же остановимся на одном локальном фрагменте текста, связанном со способностью героя стремительно перемещаться в пространстве. В заключительной части при описании бегства Игоря из плена читаем такой период: *«А Игорь князь поскочи горнастаемъ къ тростию, и бѣлымъ гоголемъ на воду, възвръжесе на бръзь комонь, и скочи съ него босымъ вълкомъ, и потече къ лугу Донца, и полетѣ соколомъ подь мглами, избивая гуси и лебеди завтраку, и обѣду, и ужинѣ. Коли Игорь соколомъ полетѣ, тогда Влуръ вълкомъ потече, труся собою студеную росу: претръгоста бо своя бръзая комоня»*⁴. Очевидно, что в этом фрагменте сравнения подчёркивают стремительность движения: в каждой из природных сред Игорь сравнивается с теми животными или птицами, которые наиболее комфортно чувствуют себя в ней: горностаи в тростнике, утка на воде, волк на лугу, сокол под облаками. Однако стоит заметить, что весь эпизод строится на сочетании животного-человеческих свойств: после того, как Игорь поскакал горностаем к тростнику и уткой на воду, он вскакивает на коня (т. е. ведёт себя как человек, но не как зверь), однако соскакивает с этого коня уже волком. Упоминаемые в качестве пищи на завтрак, обед и ужин гуси и лебеди, как представляется, одновременно характеризуют не только человеческую (которой, в частности, в большей степени присуще трёхразовое питание), но и звериную ипостась героев, поскольку традиционно фигурируют в качестве основного объекта хищнического интереса соколов и кречетов в контексте образов (в том числе – развёрнутых и метафорических сравнений), связанных с темой соколиной охоты. В последнем предложении фрагмента обращает на себя внимание актуализируемая автором причинно-следственная связь: Игорь полетел соколом, а Овлур побежал волком, потому что перед этим они (опять же, не как звери, а как люди, за которыми гонятся другие люди) загнали своих коней.

Такое специфическое сочетание человеческих и животных свойств героев в одном фрагменте побуждает нас предположить, что здесь мы имеем дело с приёмами и принципами более глубокого свойства, чем просто сравнения. Более того, исследователи уже неоднократно обращали внимание на то, что этот эпизод в «Слове» оказывается своеобразной параллелью к историческому отступлению о Всеславе Полоцком⁵, который также характеризуется способностью сверхъестественно быстро перемещаться в

пространстве, причём эта способность тоже передаётся при помощи сравнений с животными в форме творительного падежа: «*скочи отъ нихъ лютымъ звѣремъ*»⁶, «*скочи влъкомъ до Немиги съ Дудутокъ*»⁷, «*а самъ въ ночь влъкомъ рыскаше*»⁸, «*великому Хрѣсови влъкомъ путь прерыскаше*»⁹. В контексте того, что полоцкий князь Всеслав Брючиславич, как известно и из литературы, и из устного народного творчества, имел репутацию колдуна, применительно к нему все эти сравнения получают ещё более двусмысленное звучание: просто ли быстро, как волк, полоцкий князь перебежал дороге Хорсу – языческому богу солнца, или он делал это, по ночам оборачиваясь волком, тогда как днём вполне себе в человеческом обличье выполнял обычные княжеские функции – судил людей и распределял между князьями города – остаётся неизвестным, но оснований для того, чтобы второе предположение получило право на существование, образ этого князя предоставляет вполне достаточно. При том, что побег Игоря из плена в большей степени оказывается окрашен в христианские тона («*Игореву князю Богъ путь кажетъ изъ земли Половецкой на землю Рускую*»¹⁰), не следует игнорировать сугубо двоеверный характер этого эпизода, оказывающегося ответом на языческое заклинание Ярославны, обращённое к силам природы – стихийным началам, и начинающегося с того, что силы природы приходят в движение («*Прысну море полунощи; идутъ сморци мъглами*»¹¹), а следовательно – в нём вполне возможны рудименты архаических верований в способности человека обращаться зверем¹².

Другой – и не менее яркий, как нам представляется, – пример относится уже к самому концу древнерусской эпохи – ко второй половине XVII столетия. В оригинальной бытовой повести этого времени – «Повести о Горе-Злочастии» – есть эпизод, когда Молодец пытается уйти от Горы, а Горе преследует его и всё время преуспевает в этом. Этот эпизод описывается как череда превращений героя в различных зверей, птиц и рыб (и даже – однажды – в ботанический, а не зоологический объект), а его антагониста – в существо (не обязательно животной природы) более быстрое / сильное / хищное, и представляет собой следующий перечень:

*Полетѣль молодець яснымъ соколомъ,
А Горе за нимъ бѣлымъ кречатомъ.
Молодець полетѣль сизымъ голубемъ,
а Горе за нимъ сѣрымъ ястребомъ.
Молодець пошель въ поле сѣрымъ волкомъ,
а Горе за нимъ з борзыми вѣжлецы.*

Молодецъ сталь в поле ковыл-трава,
 а Горе пришло с косою вострою;
 да еще Злочастье над молотцемъ насмьялося:
 «Быть тебѣ, травонка, посѣченной,
 лежать тебѣ, травонка, посѣченной,
 и буйны вѣтры быть тебѣ развѣяной!»
 Пошелъ молодецъ в море рыбою,
 а Горе за ним с щастыми неводами,
 еще Горе злочастье насмѣялося:
 «Быть тебѣ, рыбонке, у бережку уловленной,
 быть тебѣ да и съвденной,
 умереть будетъ напрасною смертию!»
 Молодецъ пошелъ пѣшиъ дорогою,
 а Горе под руку под правую...¹³

10

Любопытно, что этот перечень начинается с обоюдных бестиарных трансформаций (сокол – крикун, голубь – ястреб), но в дальнейшем они остаются только уделом Молодца, тогда как Горе оказывается явно существом человеческой природы, что создаёт дополнительный довольно парадоксальный контекст: в то время, как человек оборачивается зверем, Горе, чья сущность явно мыслится иноприродной человеческому миру, в свою очередь тоже обращается – но в человека (на Молодца-волка Горе выходит с борзыми собаками, на Молодца-ковыль – с острой косою, на Молодца-рыбу – с частым неводом). При этом отказ Молодца от борьбы, когда он осознаёт, что постоянно обречён в этой погоне на поражение, нарочито маркирован снижением темпа: Молодец прекращает стремительное движение и – уже вполне в человеческом обличье – пешком идёт по дороге, смирившись с тем, что Горе стало его постоянным спутником.

Важно отметить, что в «Повести о Горе» есть и иные формы сравнений с животными, в том числе – выраженные формой с «что». Так, как раз перед рассмотренным эпизодом преследования Горе декларирует Молодцу свою власть над ним, заступив ему дорогу и «учало над молодцем гратьи, // что злая ворона над соколом»¹⁴. Таким образом, «Повесть о Горе» предлагает читателю разные формы бестиарных сравнений в зависимости от художественной сверхзадачи: сравнение Молодца с соколом, а Гора с вороной имеет целью не уподобить героев птицам, а маркировать оценочные показатели, тогда как описание преследования как череды превращений подчёркивает одновременно и стремительность перемещения в пространстве (как и в рассмотренном ранее

эпизоде «Слова о полку Игореве»), и неотвратимость Горя, невозможность для Молодца избыть Горе и освободиться от его власти. В этом смысле итоговое спасение Молодца от Горя за воротами монастыря можно интерпретировать как противопоставление физических трансформаций духовным: герой не может уйти от Горя физическим путём, даже изменяя свою физическую природу; для того, чтобы этот уход осуществился, физика должна перейти в метафизику. Становясь монахом, Молодец изменяется не внешне, но внутренне, пространство монастыря имеет иную физическую природу и именно поэтому эти стены непреодолимы для Горя, до этого, кажется, ни в чём не ведающего преград¹⁵.

В то же время важно не забывать, что оба рассмотренных нами текста в максимальной степени тяготеют к фольклорной поэтике и явно заимствуют этот приём из фольклора. Бестиарные уподобления книжного характера оказываются иными по структуре. Рассмотрим некоторые из них.

Одним из хрестоматийных примеров такого рода является знаменитая похвала Роману Мстиславичу Галицкому, которой открывается Галицко-Волынская летопись: «...устремил бо ся бяше на поганья, яко и левъ, сердитъ же бысть, яко и рысь, и губяше, яко и коркодиль; и прехожахше землю ихъ, яко и орель, храборъ бо бѣ, яко и туръ»¹⁶. Перечень животных, упоминаемых в этом ряде сравнений, неоднократно привлекал внимание исследователей, одним из любопытных наблюдений последнего времени являются рассуждения В.И. Ставиского об апокалиптическом характере этих уподоблений¹⁷. В частности, довольно часто интересовавший исследователей аспект, связанный с упоминанием крокодила – животного образа, в целом не очень типичного для древнерусской литературы (в отличие от льва, тура и орла) и могущего быть знакомым исключительно по переводным сочинениям (в том числе – «Физиологам» и «Бестиариям»), В. И. Ставиский рассматривает именно в апокалиптическом контексте: «Особенностью крокодила автор считал, что этот зверь как-то особенно убивал свою жертву – “губяше яко”. Известно, что череда зверей Апокалипсиса завершается описанием неопределенного четвертого зверя: “и се звѣрь четвертыи страшнь. и чоуднь и крѣпкъ излиха. зоуби его желѣзни. и ногѣи его мѣдню снѣдаи и дробл и прочьнаа ногама сьпираиа. и тѣ излиха различнь ѿ всѣхъ звѣри иже предъ нимь [. . .] и се акы очи члвѣчьстѣ”. Этот четвертый зверь хотя и не назван по имени, но по всем признакам соответствует средневековым книжным представлениям о крокодиле. <...> У него огромные железные зубы, и остаток своей жертвы он топчет ногами. Как

замечают о крокодиле в средневековых текстах, “глаголют же яко имать толико зубовъ, елико имать дней годъ”. И наконец, его глаза сравниваются с человеческими, что, конечно же, отражает характерное мнение о нем средневековых источников: “а егда имеет человека ясти, тогда плачет и рыдает”, что считалось исключительно признаком человеческой природы»¹⁸. Вывод исследователя заключается в том, что «гиперболизированная воинственность князя по отношению к “поганым” под пером летописца становится явно сопоставима со внезапностью наступления второго пришествия Сына Божия на антихриста. Уподобление же князя льву, орлу, рыси и крокодилу определяло, прежде всего, мистическую природу его силы, что сразу вслед за обозначением ее источника – “заповедей Божиих” – не должно порождать у читателя сомнений в природе происхождения этой силы»¹⁹.

Не ставя под сомнение эти любопытные наблюдения, хотелось бы сосредоточиться на другом аспекте этого перечня. В данном случае пять (sic!) бестиарных образов (лев, рысь, крокодил, орёл, тур) используются для того, чтобы подчеркнуть синтез разных качеств в одном человеке – князе Романе, панегирик которому пишет автор. То, что в животных представлено по отдельности и, с точки зрения автора, является главным свойством каждого из них (целеустремлённость льва, сердитость рыси, губительность крокодила, способность орла покрывать большие расстояния и храбрость тура), в Романе сливаются воедино и образуют таким образом новое синтетическое качество человеческой природы, превышающей (и, стало быть, побеждающей) ограниченность природы животной.

Иной характер имеют животные уподобления в ещё одном ярком тексте XIII века – знаменитом фрагменте из «Слова» Даниила Заточника, где князь сравнивается с «царями» зверей, птиц и рыб: *Княже мои господине! Орел птица царь надо всѣми птицами, а осетръ надъ рыбами, а лев над зверми, а ты княже над переславцы. Левъ рыкнетъ, кто не утрашитя; а ты, княже, речеши, кто не убоитя. Яко же бо змии страшен свистанием своимъ, тако и ты, княже нашъ, грозенъ множеством вои*²⁰. В этом перечне исследователи наблюдают не только панегирическую, но и ироническую составляющую: орёл и лев – достаточно традиционные бестиарные сравнения для носителей властной функции в древнерусской литературе, в то время как осётр встречается только в этом тексте и, как представляется, несколько девальвирует пафос фрагмента. Любопытно, что в дальнейшем основные обсуждающиеся качества правителя так или иначе оказываются связаны с темой грозы: речь (слова) князя устрашают так же, как рыкание

льва, сильные воины обеспечивают княжескую грозу так же, как змий устрашает противника свистом. Как представляется, каждый из аспектов этого сравнения заслуживает пристального внимания.

Свистящий змий фигурирует в качестве антагониста главного героя в знаменитом «Чуде св. Георгия о змие», где, в частности, сообщается, что змий умерщвлял некоторых людей свистом, так что свист, раздававшийся при его приближении, пугал всех, кто его слышал²¹. Образ свистящего змия / чёрта встречается также в шуточной сказке «Кто громче (сильнее) свистнет», в которой рассказывается о споре человека с чёртом или змеем: человек с трудом удерживается на ногах после свиста противника, от которого листва с деревьев посыпалась на землю, просит его закрыть глаза и бьёт дубиной, после чего антагонист вынужден признать своё поражение²². В обоих случаях мы можем говорить о том, что свистящий змей – противник, антагонист героя, побеждаемый или Божьей силой, или прямым обманом, следовательно, – персонаж отрицательный. Таким образом, предположение об ироническом контексте данного фрагмента обретает дополнительное подтверждение. Как нам известно, сам Даниил признаёт, что не отличается храбростью и вряд ли может послужить князю в качестве воина на поле брани: может быть, именно с этим связан иронический характер фрагмента, посвящённого княжеским воинам (в отличие от фрагментов, посвящённых роли княжеских советников, в число которых Даниилу очень хотелось бы войти).

Не менее важно обратить внимание и на то, что с рыкающим львом в Первом послании апостола Петра сравнивается дьявол («Трезвитесь, бодрствуйте, зане супостат вашъ диавол, яко лев рыкая, ходит, иский кого поглотити»; 1 Пет. 5:8), а в 21 псалме – архиереи, книжники и фарисеи, которые погубили Христа («Отверзоша на Мя уста своя, яко лев восхищай и рыкай»; Пс. 21:14). В книге пророка Захарии образ рыкающего льва встречается в связи с бедствиями, обрушивающимися на правителей («Глас плачущих пастырей, яко возбедствова величие их: глас рыкающих львов, яко озлоблено бысть шатание иорданово»; Зах. 11:3). В книге пророка Иезекииля рыкание льва упоминается в связи с констатацией жестокости старейшин в контексте сравнения, также имеющего аналогии в «Молении» Даниила Заточника («Сыне человекъ, рцы ему: ты еси земля неодождимая, ниже дождь бысть на тя в день ярости. Егоже старейшины среде его, яко львы рыкающе, восхищающе восхищения, души изыдающе насилием, богатство и честь приемлюще, и вдовицы твоя умножишася посреде тебе»; Иез. 22:24-25). Негативная характеристика рыкающего льва встречается в древ-

нерусских текстах: так, Псковская летопись, рассказывая под 7077 годом о походе Ивана IV на Псков, характеризует его так: «прииде с великою яростию, яко лев рыкая, хотя разтерзати и неповинныя люди и кровь многую пролити»²³. Наконец, специалисты по современному фольклору отмечают, что поговорка «Яко лев рыкающий» в новейшее время относится к начальнику, который разносит своих подчинённых, рвёт и мечет, не слушая никаких объяснений и оправданий.

Таким образом, иронический подтекст «Моления» на наших глазах обретает новые оттенки: при формальном соответствии па-негирической традиции, более глубокое проникновение в том числе и в бестиарную составляющую образной системы произведения выявляет скрытые смыслы и подтексты, осложняющие образ князя.

Мы рассмотрели только наиболее значимые с нашей точки зрения примеры, когда в древнерусской литературе происходят важные и значимые метаморфозы на стыке звериного и человеческого. Наш обзор не претендует на полноту и прежде всего ставит своей целью привлечение внимания к этим аспектам, обогащающим интерпретацию известных произведений русского Средневековья.

¹ Как, например, в «Физиологах», когда эта связь оказывается предметом авторской рефлексии, доводится до читателя совершенно недвусмысленно и таким образом оказывается главной целью рассказа.

² См. подробнее: *Девятова Н.М.* Творительный сравнения: значение и функции в тексте // *Русский язык в школе.* 2008. № 10. С. 47-52.

³ См. об этом, например: *Демин А.С.* Изображение животных в «Слове о полку Игореве» // *Труды Отдела древнерусской литературы.* Т. 48. СПб., 1993. С. 59-63; *Шарлемань Н.В.* Из реального комментария к «Слову о полку Игореве» // *Труды Отдела древнерусской литературы.* Т. 6. М.-Л., 1948. С. 111-124.

⁴ Слово о полку Игореве // *Библиотека литературы Древней Руси.* Т. 4. СПб., 2004. С. 266.

⁵ Более подробно об образе Всеслава Полоцкого в «Слове о полку Игореве» см.: *Клейн И.* «Слово о полку Игореве» и апокалиптическая литература (К постановке вопроса о топике древнерусской литературы) // *Труды Отдела древнерусской литературы.* Т. 31. Л., 1976. С. 107-110; *Соколова Л.В.* Образ Всеслава Полоцкого в «Слове о полку Игореве» // *Труды Отдела древнерусской литературы.* Т. 53. СПб., 2003. С. 23-58; *Югов А.К.* Образ князя-волшебника и некоторые спорные места в «Слове о полку Игореве» // *Труды Отдела древнерусской литературы.* Т. 11. М.-Л., 1955. С. 14-21.

⁶ Слово о полку Игореве... С. 264.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Слово о полку Игореве... С. 266.

¹¹ Там же.

¹² Косвенным подтверждением того, что эта форма не присуща памятникам ярко выраженной книжной традиции, может служить и тот факт, что в «Задонщине» большинство сравнений людей с животными переводятся в форму отрицательного параллелизма.

¹³ Повесть о Горе-Злочасти // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 15. СПб., 2006. С. 42.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Кстати, возможно, в контексте этой темы важно и то, что, искушая Молодца, Горе является ему во сне в образе архангела Гавриила. Этот эпизод обычно трактуется в связи с житийным мотивом явлений беса в виде светлого ангела и под., однако важно подчеркнуть, что эта трансформация, в отличие от итоговой трансформации Молодца, как раз чисто физическая, а не метафизическая, и поэтому она так блистательно удаётся Горю, проявляющему себя мастером физических трансформаций.

¹⁶ Галицко-Волынская летопись // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 5. СПб., 2005. С. 184.

¹⁷ Подробнее см. об этом: *Ставиский В.И.* О возможном источнике некоторых образов летописной «Похвалы» князю Роману Мстиславичу // *Slověne*. 2015. № 2. С. 159-179.

¹⁸ *Ставиский В.И.* Указ. соч. С. 168.

¹⁹ *Ставиский В.И.* Указ. соч. С. 169.

²⁰ Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам / Подготовил к изданию Н.Н. Зарубин. Л., 1932. С. 66.

²¹ Чудо Георгия о змие // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 5. СПб., 2005. С. 448-455.

²² См.: Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л., 1979. С. 263.

²³ Полное собрание русских летописей. Т. 4. Новгородские и псковские летописи. СПб., 1848. С. 343.

Комбинаторика как игра в прятки.

Фигуры убавления в бестиарном теле дьявола:
иконография и тексты Раннего Нового времени

16

Средневековая визуальная демонология – настоящее царство комбинаторики, порождающей бесчисленные варианты гибридного (или гетерогенного) демонического тела, в котором могли сочетаться детали разных животных и человека. Об этом написано немало – однако практически не ставился вопрос об *отдельных* комбинаторных операциях, варьирующих и «украшающих» бестиарное дьявольское тело. Как известно, классическая риторика выделяет четыре таких операции: добавление, убавление, перестановка и замена.

Я хотел бы остановиться лишь на одной из них – на операции убавления. В визуальной демонологии она состоит в том, что какой-то элемент демонического тела изымается из его образа (что может происходить и на изображении, и в словесном описании), делается невидимым. Когда такой прием применяется к гибриднему, гетерогенному телу (а не к телу обычному – каково, например, тело человеческое), возникает специфический эффект неопределенности: мы не можем с точностью сказать, *что именно* скрыто от нас. В самом деле, обычное гомогенное тело в таких случаях было бы просто частично скрытым (ведь мы осведомлены о его общем строении, и потому любая скрытая его деталь предсказуема) – но с гибридным демоническим телом дело обстоит иначе: его открытая зона не позволяет нам однозначно заключить, какова его закрытая часть. Например, демон с козлиной головой может в качестве «ног» иметь копыта, птичьи лапы, человеческие конечности, – но если нижняя часть его тела скрыта, мы не можем точно утверждать, каковы эти «ноги».

Конечно, и на средневековых изображениях много случаев частичной закрытости дьяволова тела, возникающей вследствие выбора ракурса, закрывания фигуры другими деталями изображения



Илл. 1. Круг Лукаса Кранаха Старшего. «Св. Доротея и св. Маргарита» (деталь). Ок. 1520. Художественные собрания, Кобург.

и т. п. Однако тут редко можно говорить о закрытости как сознательном приеме: средневековый мастер тяготел скорее к тому, чтобы не оставить у зрителя неясностей относительно общего строения этого тела. В иконографии же Раннего Нового времени мы находим немало примеров, дающих нам повод предпола-

гать, что скрывание части дьяволова тела и превращение его в частично непредсказуемое использовано как сознательный прием.

Святая Маргарита на средневековых работах обычно изображается со своим атрибутом – драконом, визуально вполне недвусмысленным. Но на образе, созданном в кругу Кранаха Старшего (илл. 1), «дракон», сидящий у ног Маргариты, совершенно непонятен – это зверь то ли травоядный, то ли хищный; в нем есть что-то и от волка, и от овцы; а человекообразные, но все же серые «руки» просто ставят в тупик... При этом задняя его часть на изображении отсутствует, а гетерогенность передней никак не позволяет уверенно утверждать, чем же этот зверь «кончается». Хочется увидеть его целиком – но комбинаторный дьявол играет тут с нами в прятки!

Применяя подобную визуальную редукцию, художник весьма часто обыгрывает оппозицию «голова – все остальное тело». Здесь возможны две противоположные ситуации: либо все тело редуцируется до одной лишь (или почти одной) головы; либо, напротив, редуцируется голова или ее часть (например, лицо).

На изображении падения ангелов–отступников, поражаемых архангелом Михаилом (илл. 2), в самом низу композиции имеется демон, представленный одной лишь крылатой и рогатой головой. Вполне возможно, что демон имеет и тело, которое осталось за пределами работы, – однако некое подобие раковины, симметрично фланкированной рогами, придает голове полную композиционную завершенность: раковина, словно виньетка, визуально обособляет голову от возможного тела, которое становится ненужным.



Илл. 2. Неизвестный фламандский мастер. «Падение ангелов–отступников» (деталь). Первая половина XVI в. Музей собора в Лувене, Бельгия.

На другом изображении Архангела Михаила, поражающего демонов (илл. 3), визуальная редукция тела уже с полной несомненностью использована как сознательный прием. Один из демонов «задрапирован» складками падающего на него плаща архангела.



Илл. 3. Неизвестный неаполитано–фламандский мастер. «Архангел Михаил, поражающий демонов» (деталь). Ок. 1490. Музей Каподимонте, Неаполь.

ла таким образом, что видны лишь его лицо и гибридная рука: этим приемом художник *показывает* нам, что он сознательно скрывает тело демона.

Доменико Беккафуми в работе на тот же сюжет (илл. 4) достигает аналогичной редукции посредством не композиции, но светотеневой игры. Огромная фигура парящего архангела Михаила с поднятым для удара мечом занимает на картине центральное место; наказуемые же и поражаемые ангелы–отступники находятся внизу и погружены в почти полную тьму: поистине революционное решение в контексте устойчивой традиции подробно «прописывать» дьявольские тела в этой сцене! Мы можем разглядеть лишь несколько затененных человекообразных фигур (кто они – грешники, демоны?) и, в самой нижней части композиции, дьявола, представленного зрению лишь частично: из полной тьмы навстречу зрителю высвечивается лишь «собачья» морда с разинутой пастью и подобием поросячьего пятачка, а также звериная лапа. Сознательное стремление художника визуальнo редуцировать демона здесь столь же очевидно, как и в предыдущем примере, хотя редукция достигнута иными средствами.

В обратной ситуации мы обнаруживаем «проблематизацию» головы (чаще всего – лица), которая становится визуальнo слабым местом. Эффект обычно достигается выбором ракурса – изображением со спины. На «Искушении св. Антония» Тинторетто (1577; храм Сан Тровазо, Венеция) гетерогенное тело (человеческое туловище с рогами и хвостом) демона, занятого пародийным самобичеванием, повернуто к зрителю спиной, так что о его лице можно только догадываться. У Питера Брейгеля Старшего (илл. 5) проблематизация демонической головы достигнута двумя приемами. Во-пер-

вых, голова подвергнута замене на кочан капусты – визуальная метафора, демонстрирующая умаление ангела–отступника, ставшего хуже чем животным – «овощем». Во-вторых, Брейгель выбирает уже знакомый нам ракурс, лишаяющий возможности ответить на вопрос,



Илл. 4. Доменико Беккафуми. «Архангел Михаил поражает ангелов–отступников» (деталь). Ок. 1535. Храм Сан Никколо аль Кармине, Сиена.

Илл. 5. Питер Брейгель Старший. «Падение восставших ангелов» (деталь). 1562. Королевские музеи, Брюссель.

не имеет ли все-таки этот кочан какое-то подобие лица. Демон повернут к нам спиной: его лицо остается непредсказуемым.

Фигура визуального умолчания может применяться и к другим частям демонического тела. Когда сокрытию подвергается та его середина, в которой происходит переход между гетерогенными эле-



20

ментами (например, между антропоморфной головой и звериной нижней частью), мы перестаем видеть связующий элемент гетерогенного тела, его, так сказать, «шарнир». На работе Йоса ван Клеве (илл. 6) демон (атрибут св. Маргариты) представлен ухмыляющейся человекообразной головой и хвостом; средняя часть тела закрыта и мы не знаем, какова она, – не знаем, как, собственно, человеческая часть переходит в драконью. Более того: мы вправе усомниться в том, что голова и хвост принадлежат одному демону. Лишенное связующего элемента, гетерогенное тело теряет визуальную целостность, заставляя нас задаться вопросом: что если перед нами – не один, но два разных демона? Так возникает эффект неопределенности (или, если угодно, двусмысленности) демонического тела. Эту неопределенность следует отличать от вышеописанной непредсказуемости: в последнем случае на изображении отсутствует элемент, который невозможно однозначно восстановить, «предсказать»; в первом же случае элементы, присутствующие на изображении, можно толковать различным образом.

Наделение дьяволова тела разнообразными неразрешимыми двусмысленностями особенно характерно для северных мастеров, последователей Иеронима Босха. Двусмысленность может возникать, например, при обыгрывании оппозиции живого / органичес-



Илл. 6. Йос ван Клеве. «Распятие»
(деталь). 1512–1515. Музей
Каподимонте, Неаполь.

кого и неживого / сделанно-го: оболочку демона можно трактовать и как часть его тела, и как внешнюю «одежду». Именно такой неопределенностью обладает подобие футляра, в который укрывает членистоногий демон на работе Брейгеля Старшего (илл. 7). Футляр может быть его «одеждой» – но ничто не мешает нам допустить, что он представляет собой часть самого демонического тела.

Вышеописанные визуальные эффекты имеют определенные параллели в текстах той же эпохи. Конечно, аналогия между визуальными и словесными описаниями демонического тела не

может быть полной уже вследствие различия между возможностями изобразительного и словесного искусства, каждое из которых по-своему ограничено в своем дескриптивном потенциале: словесная дескрипция редко достигает конкретности и детализированности, которые могут быть переданы визуально; изобразительное искусство может лишь косвенно и символически воссоздать невидимое, проблема которого, как мы покажем далее, интенсивно обсуждается в текстах.

Эффект непредсказуемости, описанный нами вначале, предполагает, что из гетерогенного демонического тела визуально изъят некий элемент или элементы, которые невозможно точно восстановить («предсказать»). Если в визуальных текстах такой эффект встречается довольно часто, то в текстах он, по-видимому, редок: ведь для того, чтобы он возник, описывающий должен так или иначе сообщить, что определенные части демонического тела доступны его восприятию, а другие остаются скрытыми. Подобная детализация описания в целом несвойственна словесным дескрипциям демонического тела. Редкие примеры дает нам «Демонология» анг-

Илл. 7. Питер Брейгель Старший.
«Падение восставших ангелов» (деталь).
1562.
Королевские музеи, Брюссель



лийского поэта и переводчика Эдуарда Ферфакса. Его сочинение, принадлежащее к обширному «ведьмовскому дискурсу» эпохи, представляет собой дневник, в котором Ферфакс тщательно фиксировал демонические наваждения, насылавшиеся на его детей в 1621 г. некими (названными в тексте поименно) ведьмами.

В пятницу, четырнадцатого декабря она [Элен, дочь Ферфакса – А.М.] находилась в трансе [trance; слово, которым Ферфакс постоянно определяет состояние подвластности человека воле ведьмы – А.М.] и почувствовала голую руку, касающуюся ее обнаженных коленей, которая отняла у нее способность распоряжаться ногами; и она также почувствовала палец, касающийся ее глаз, сначала одного, затем другого; после чего ее глаза закрылись так крепко, что веки никоим образом нельзя было поднять, хотя мы и сильно старались их открыть [Fairfax 1882: 54–55].

Демоническое тело репрезентировано в описании рукой и пальцем, которые лишь «чувствуются» Элен, но остаются незримыми;

она, впрочем, каким-то образом знает, что это именно рука и палец. Все прочие детали демонического тела остаются неназванными и непредсказуемыми: демонические обличия в дневнике чрезвычайно разнообразны – то гетерогенны, то антропоморфны, то зооморфны, – и мы не знаем, к какому из этих обличий принадлежат упомянутые части тела. Описание из дневника Ферфакса аналогично тем визуальным образам, где демон дан «частично» – например, лапой и пастью в вышеупомянутой работе Беккафуми. Сходный прием находим в другом месте дневника: одна из дочерей Ферфакса «чувствует две маленькие руки, которые крепко ее обнимают и дергают за волосы» [Fairfax 1882: 64].

Тот же текст Ферфакса дает нам редкий пример детализированного описания, в котором различены, с одной стороны, ряд опознаваемых элементов демонического обличия и, с другой, элемент, который невозможно опознать, – «нечто острое и высокое» на голове демона.

В воскресенье, тринадцатого января, она [одна из дочерей Ферфакса – А.М.] впала в транс в зале, и тогда некто (one) в великолепной одежде явился ей, мужчина несравненной красоты, с бородой, его одеяния сияли; на его голове нечто острое и высокое (upon his head a sharp high thing) [Fairfax 1882: 62].

Естественнее всего предположить, что на голове у «мужчины» – шляпа причудливой формы; однако ввиду того, что «мужчины» и «прекрасные юноши» в записях Ферфакса легко и мгновенно переоблачаются в иные, нечеловеческие формы (например, в «многорогого зверя» [Fairfax 1882: 41]), можно и допустить, что «thing» на голове – элемент иного, неантропоморфного обличия того же демона и что демон в целом гетерогенен. Так или иначе, слово «thing» выступает как маркер неопределенности, указывающий на то, что обличие демона не вполне понятно зрителю.

Маркеры неопределенности – «something», «thing» и т. п. – могут распространяться на весь облик демона, и в этом случае мы имеем дело с неопределенностью всего этого облика. Неопределенность демонических обличий многократно фиксируется в тексте Ферфакса, чаще всего посредством слова «thing». «Домашний дух» одной из ведьм, Маргарет Уэйт (Waite), представлял собой «нечто уродливое (a deformed thing) с многими ногами, черного цвета, лохматое, размером с кота, имя его неизвестно». Эта Маргарет приходит к дочери Ферфакса, читающей ночью Библию на кухне, «про-

сит ее оставить чтение, после чего она оказывается в трансе и не может говорить <...>. Женщина достает из сумки нечто живое (a living thing), размером с кота, лохматое, черное, многоногое. Это нечто (this thing) влезает на книгу...». В одном из своих трансов дочь Ферфакса «видит мальчика и женщину с ним. Мальчик, как сказала она, предложил ей нечто черное, пресмыкающееся, оно было мертво (a black creeping thing, which was dead). У женщины было нечто красное, живое (a red thing, quick)». Дочь Элизабет «видела жену Уэйта и нечто маленькое красное, размером не больше мыши, о котором женщина сказала, что это ее дух» [Fairfax 1882: 32, 54, 61, 134].

Такие же или сходные маркеры неопределенности нередко присутствуют и в других описаниях демонических обличей, относящихся примерно к той же эпохе и по крайней мере к англоязычной демонологической традиции. Приведем примеры из книги Джона Демоса, анализирующего материалы ведьмовских процессов в Новой Англии XVII в. Обвинители по делу Сары Уальд в 1674 г. поведали, что быки, везущие телегу с их сеном, были напуганы, потому что «нечто размером с собаку (something as big as a dog) глядело из пня или древесного корня...»; обвинявшие в ведьмовстве Элизабет Морс в 1679 г. также докладывали о связанных с ней неопределенных существах явно демонической природы: о «чем-то белом, похожем на кошку (white thing like a cat)»; о «каких-то маленьких созданиях (some small creatures), подобных мышам или крысам», которые «вбежали за ней в дом и залезли ей под платье» [Demos 1982: 58–59, 141].

Следует отметить новизну восприятия демонических обличей как неопределенных и неопределимых. Средневековому человеку дьявол нередко являлся в обличи того или иного существа – человека, ангела, животного, что нередко описывалось посредством стандартной латинской формулы: демон явился *in specie* (или *sub specie*), после чего называлось конкретное существо, облик которого он принял: дьявол явился *in specie* коршуна, дракона, эфиопа и т. д. Я не знаю случая, когда автор текста затруднился бы опознать эту форму и написал бы что-то вроде «явилось что-то, похожее на...». Форма средневекового дьявола отчетлива.

Человек Раннего Нового времени все чаще затрудняется в определении этой формы: демон теперь – «нечто», в лучшем случае лишь похожее на кошку, мышь или иную тварь. Демоническое тело словно исчезает во мраке, теряет опознаваемость; сами слова «демон» или «дьявол» в дескрипции чаще всего отсутствуют, хотя из контекста совершенно очевидно, что речь идет о демонических об-

личиях. И если для св. Мартина, по свидетельству Сульпиция Севера, дьявол «был столь отчетлив и подвластен зрению (*subjectum oculis*), что он видел его в каком угодно обличии» [Sulpice Sévère 1968: 298], то в описываемой нами ситуации Раннего Нового времени дьявольские обличия зрению всё менее подвластны.

Неподконтрольность этих обличий зрению, больше не способному четко определить их форму, может выражаться не только словесными маркерами неопределенности, но и иными способами. Иногда наблюдатель колеблется в определении этой формы между двумя животными, которые весьма далеки друг от друга. Странное колебание зрителя между непохожими формами зафиксировано в трактате Джорджа Гиффорда «Диалог о ведьмах и колдовстве» (1593), где демонической наваждение является как «то ли ласка то ли рак»; или как «нечто, то ли жаба, то ли рак» [Гиффорд 1995: 122, 140].

Как объяснить колебания зрителя между столь непохожими животными, как ласка и рак? Быть может, «колеблется» само обличие демона, быстро осциллируя между различными формами? Такое предположение поддерживается текстами, где демон в самом деле быстро и непредсказуемо меняет обличия. В «Демонологии» Ферфакса рассказано, как Элен, дочь автора, искушал демон в облике прекрасного юноши, который вдруг начал менять формы:

Затем он принял форму многорогого зверя (*he turned into the shape of a beast with many horns*). Она сказала: «О, какие у тебя ужасные рога!». Затем он был как телец (*Then he was like a calf*). На что она сказала: «Теперь, великий телец, ты задумал убить меня своими уродливыми обличиями (*ill-favoured shapes*), но ты не можешь, ибо как Бог не хочет дать тебе обмануть меня своими приятными обличиями (*pretty shapes*), так и ты не можешь убить меня своими уродливыми обличиями, ибо ты – всё тот же». Теперь он был как очень маленькая собака, он хотел, чтобы она открыла свой рот и дала ему войти в ее тело, и тогда бы он правил всем миром. Она сказала: «Нет! Ведь ты обманул Джона Уинна, в Лидсе; но теперь ты собака, и если бы у меня была палка, я бы убила тебя». И под конец он наполнил кухню огнем [Fairfax 1882: 41].

Сходную смену обличий находим в документах по вышеупомянутому делу Элизабет Морс, которую обвиняли в насылании на

своих жертв демонических наваждений. Приведем фрагмент из показаний некой Лидии Титкомб:

При возвращении домой с пруда что-то вылетело из кустов, по ее мнению, похожее на сову; и теперь это приблизилось к ней, и обратилось в форму кошки, и быстро затем в форму собаки (and was turned into the shape of a cat, and quickly after into the shape of a dog). По временам (sometimes) было всё черным, затем имело белое кольцо вокруг шеи. Иногда имело длинные уши, иногда такие, что их едва можно было различить; иногда – с очень длинным хвостом, иногда – с очень коротким, едва различимым (scarcely discernible). Подобным образом это следовало за нами некоторое время, словно собираясь прыгнуть нам на спину, и очень сильно нас пугало, и сопровождало нас <...> почти до самого дома. И последний раз, когда мы это видели, мы оставили это играть около дерева [Demos 1982: 140–141].

26

И в средневековых текстах демон иногда в ходе своего явления меняет обличия: так, в истории из «Жития св. Григория» Иоанна Диакона некоему спящему монаху демон предстает сначала в облике кота (in similitudine catti), а затем – в облике «некого эфиопа, угрожающего копьем» [Joannus Diaconus 1849: 234]. Но в приводимых нами документах XVII в. чередование форм принимает совсем иной характер. Формы меняются быстро (в показании Лидии Титкомб быстрота выражена эксплицитно, словом quickly; едва ли мы найдем подобное указание в средневековых текстах), их смена представлена не дискурсивной последовательностью (как в средневековом тексте, где демон сначала – кот, а затем – эфиоп), а смутной осцилляцией, как правило, не позволяющей зафиксировать сам момент превращения: демон не превращается из многорогого зверя в тельца, но «затем был как телец» – форма наплывает на форму без всякого дискурсивного перехода, как в сновидении.

Осциллирование форм особенно ясно выражено в показании Титкомб, где самим словом «иногда» выражена повторность обличий, в стремительной смене словно образующих хоровод (видение то с длинными ушами, то с короткими; то черное, то с белым кольцом на шее, и т. п.). Все эти вариации форм, наплывающих друг на друга, образуют динамичную, мерцающую картину, где четкое распознавание форм лишь изредка возможно: эти формы лишь в той

или иной мере на что-то «похожи», но лишены полной идентичности.

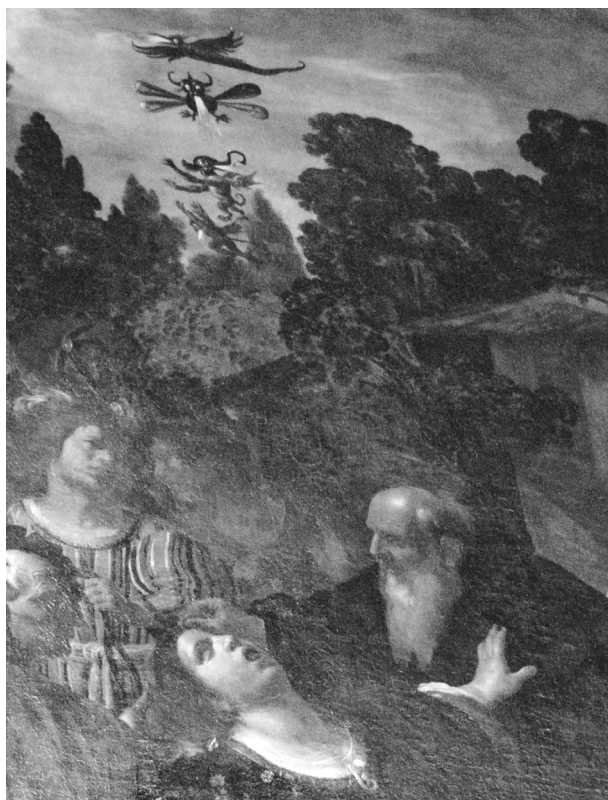
Что, собственно говоря, испытывали рассказчики подобных историй – какой реальный опыт стоит за текстами? Демос говорит о «перцептивных искажениях (perceptual distortions)» [Demos 1982: 192]; можно определить состояние рассказчиков и как перцептивную неуверенность: реальность просто уходит у них из под ног; все что угодно, самые простые вещи, могут стать неявными, двоиться, осциллировать. Виноват, конечно, дьявол и его слуги – ведьмаки! Приведу показание свидетеля, Эдварда Джессапа (Jessup), на процессе против некой Мерси Дисборо (1692 г.). Эдвард был приглашен отужинать в доме супругов Дисборо, где ему показался подозрительным... вид зажариваемой свиньи, которой супруги собирались его угощать!

И там я увидел свинью, которую жарили, она выглядела очень хорошо, но когда ее подали на стол (где освещение было очень хорошим), мне показалось, что на ней не было кожи и выглядела она очень странно. Но когда помянутый Дисборо начал ее разрезать, кожа (на мой взгляд), кажется, опять была на ней... Эти странные изменения свиньи очень меня заботили.

Прямо на глазах Эдварда «демоническая» свинья претерпевает комбинаторные превращения – сначала убавление (у нее исчезает кожа), а затем прибавление (кожа возвращается). Словесные тексты подобного рода разворачивают демоническую телесность во времени, представляя ее как череду смутных образов, сменяющих друг друга непредсказуемо и неожиданно. Казалось бы, изобразительное искусство, статичное по своей природе, не способно создать эффект неожиданности. Тем не менее, и оно намечает по крайней мере два пути к достижению этого эффекта. В первом случае традиционный иконографический тип дополняется деталями, которые читаются как стадии одного процесса, связанные непредсказуемым образом: процесс тем самым предстает неожиданным по крайней мере для его «внутреннего зрителя» (персонажа данного визуального текста).

Приведем один пример. На средневековых изображениях экзорцизма демон обычно исходил из уст одержимого в виде маленькой фигурки–эйдолона. Рутилио Манетти в работе «Святой Антоний аббат освобождает одержимую» (1628, Сиена, храм Сан Доменико) изображает вертикальный «столп» из четырех демонов

Илл. 8. Руталио Манетти.
«Св. Антоний аббат освобождает одержимую» (деталь). 1628. Сиена, храм Сан Доменико.



(илл. 8), последовательно выходявших из одержимой и имеющих разные обличия. Исхождение демонов тем самым развернуто процессуально, а каждая стадия процесса – каждое новое обличье демона – неожиданно для наблюдающих.

Во втором (весьма редком) случае фигура дьявола наделяется реальной способностью двигаться и совершать неожиданные для зрителя пугающие действия. Примером может послужить сконструированный в XVII в. демон-автомат из домашнего музея («комнаты диковин») миланского коллекционера Манфредо Сетталы (ныне в Собрании прикладных искусств замка Сфорца, Милан). Он представляет собой голову на торсе (согласно музейному описанию, торс, возможно, был заимствован у более ранней, созданной в XVI в. статуи Христа из композиции «Христос у колонны»), в которых был размещен механизм, позволявший демону двигаться и издавать звуки. Шарль Де Бросс, в 1739 г. заставший автомат еще в рабочем состоянии, описал его действия, подчеркивая их пугающую

внезапность: из шкафа «неожиданно выскакивала устрашающая фигура демона, который начинал смеяться, высовывать язык и плевать в лица присутствующим, и все это с жутким шумом железных цепей и колесных механизмов, способным вызвать великий ужас у женщин...» [Brosses 1858: 119].

Все приемы репрезентации демонического тела, о которых шла речь, скрывают это тело или лишают его конкретности лишь частично – непредсказуемое или неопределенное¹, это тело все-таки остается в той или иной мере видимым. Однако ослабление визуальной конкретности дьявола, отмечаемое нами в культуре Раннего Нового времени, в конечном итоге приводит и к идее его абсолютной невидимости. Визуальный текст, разумеется, эту невидимость передать не может; однако словесные тексты показывают, что проблема невидимости дьявола начинает чрезвычайно занимать воображение эпохи.

Эпитет «*invisibilis*» применительно к дьяволу появляется уже в средневековых богословских определениях – например, у Агобарда Лионского: «Дьявол же – изобретатель и причина всякого зла, для живущих смертных невидимый (*invisibilis*)» [Agobardus 1851: 280]. Возможно, этот эпитет распространяется под влиянием рассуждения Августина о «двух врагах» из его толкования на 55-й псалом: «Подумаем же о двух врагах: о том, которого видим, и о том, которого не видим; человека видим, дьявола не видим...» [Augustinus 1841: 648].

Можно привести и примеры средневековых повествований, где дьявол действует невидимо для всех или для некоторых участников истории. Григорий Великий в «Диалогах» рассказывает о пресвитере по имени Стефан, который приказал своему слуге: «Приди, дьявол, разуй меня», после чего ремни его башмаков стали сами развязываться, и пресвитер понял, что «тот, кого он позвал для снятия обуви, ему повиновался» [Gregorius 1849: 269]. Цезарий Гейстербахский в «Диалоге о чудесах» приводит историю о некоей «почтенной матроне», которая возвращалась ночью домой в сопровождении другой женщины, а дьявол, «приняв облик некоего весьма веселого слуги (*servi iocosi*)», крепко сжал ей руку и затем исчез. Матрона (которая через несколько дней после этого приключения умерла) пожаловалась своей спутнице, но та сказала, что «здесь совсем никого не было (*nequaquam hic fuit*)» [Caesarius 1851: 315–316]. В этом рассказе невидимость дьявола относительна: матрона видит его, а ее спутница – нет.

Однако по-настоящему идея невидимости дьявола завладевает воображением именно в Раннее Новое время. Средневековье уже

разрабатывало некоторые темы, связанные с этой идеей (например, тему невидимого инкуба); но в дальнейшей, нововременной их трактовке мотив невидимости усиливается и проясняется. Дьявол, явившийся матроне в истории Цезария, – конечно, прообраз инкуба, о котором много размышляли позднейшие демонологи². Если у Цезария он является лишь на мгновение, то в текстах XVI–XVII вв. инкуб или суккуб, видимый лишь своему партнеру, может пребывать в союзе с ним многие годы. Жан Боден в трактате «О демономании колдунов» рассказывает о подобных союзах как об обычном деле: «...была одна ведьма, которую обычно сопровождал дьявол прямо рядом с ее мужем, но последний этого не замечал»; некий восьмидесятилетний колдун по имени Бенуа Берн «признался, что более сорока лет был в связи с демоном, принявшим обличие женщины, который сопровождал его будучи никем не замеченным; он называл его Гермियोной» [Bodin 1587: 118–119]. Сорокалетнее сожительство с невидимым для других людей инкубом для средневекового человека показалось бы скорее всего немыслимой гиперболой...

30

Естественная логика развития темы инкубата, предполагающая усиление невидимости, приводит к тому, что инкуб становится незримым и для самой своей жертвы, хотя бы в отдельные моменты: Лодовико Синистрари приводит случай, когда инкуб, прежде чем явиться «в виде молодого человека необычайной красоты», сначала проявляет себя лишь шепотом и нежным поцелуем [Синистрари 1992: 209–210].

В приведенных нами историях из диалогов Григория Великого и Цезария Гейстербахского дьявол напрямую не назван невидимым – невидимость, переданная косвенно, как таковая авторов не интересует. Однако нововременные тексты, пересказывающие средневековые истории, эту невидимость могут акцентировать: невидимость сама по себе становится интересной. Приведем лишь один пример – историю из «Жития св. Бенедикта» Григория Великого, где рассказывается, как святой молитвой сдвинул с места тяжелый камень, который не могли поднять монахи, занятые строительными работами, потому что на нем сидел «древний враг». Он, разумеется, оставался для монахов невидимым, что, однако, передано косвенно и неакцентированно: камень «пребывал неподвижным, словно бы пустившим корни в землю, чем открыто было дано понять, что на нем сидел сам древний враг...» [Gregorius 1847: 154]. Слова «невидимый» в тексте нет; невидимость для автора – лишь один из приемов, посредством которых дьявол вредит человеку. Однако в 1675 г. Иоахим фон Зандрарт, пересказавший эту историю в своем

энциклопедическом труде «Немецкая академия зодчества, ваяния и живописи», проясняет мотив демонической невидимости: камень «лежал неподвижно из-за невидимо (*unsichtbar*) сидевшего на нем дьявола» [Sandrart 1675: 186–187].

Итак, мысль о невидимости демонов (или по крайней мере об их способности быть невидимыми), сама по себе не новая, начинается интенсивно обсуждаться в Раннее Новое время. «Демонам, как духам тонким и невоспринимаемым (*tenues et incomprehensibiles*), без сомнения, удается проникать в человеческие тела; скрытые во внутренностях, они тайно вредят здоровью», – пишет врач Язон Пратенсис во влиятельном трактате «О болезнях мозга» [Pratensis 1549: 213–214]. Пратенсиса цитирует Роберт Бёртон в «Анатомии меланхолии»; вместе с тем он, обсуждая вопрос, «насколько далеко простирается власть духов и демонов», полемизирует с утверждением, что демонов (как и прочих «духов») нельзя увидеть, как с общераспространенным заблуждением: «Многие не желают верить тому, что этих духов можно увидеть», однако «француз Лео Совий [врач, последователь Парацельса – А.М.] вслед за некоторыми платониками склонен считать, что воздух так же ими переполнен, как падающими с неба снежинками, и что их можно наблюдать...» [Бёртон 2005: 324–325]. Чтобы увидеть демонов, нужны особые технологии. В «Ликантропии» Жана де Нино говорится о некоем «ученом человеке», который делал «из человеческой желчи, глаз черных кошек и некоторых других вещей <...> средство, позволяющее видеть в воздухе или в иных местах тени демонов (*les ombres des Demons*)» [Nynauld 1615: 72–73].

Наконец, идея сокрытого дьявола получает и теологическую разработку. В качестве примера приведем пассаж из надгробной проповеди немецкого священника и теолога Якоба Шеффриха, в котором он рассуждает о Гефсиманском борении Иисуса Христа:

Здесь его великими врагами были дьявол и смерть. Такая борьба была борением с <..> *invisibilis & inconspicua*, с невидимым; ибо любимые ученики свидетельствовали, что не видели в масличном саду никого, кроме Господа Христа. Они не свидетельствовали, что видели смерть и дьявола, ибо они невидимы (*unsichtbahr*): Смерть не сотворена, но пришла в мир вследствие греха <...>. Дьявол – *princeps tenebrarum*, князь тьмы (Ефес. 6), который царит во тьме, так что человек не может его увидеть <...>. Этого врага не видит никто, хотя он и бродит вок-

руг, как рыкающий лев, и ищет кого поглотить [Scheffrich 1624: 16].

Традиционное определение дьявола как «князя тьмы», восходящее к Посланию Ефессянам, у Шеффриха трактовано не в том смысле, что дьявол – властитель неких «темных сил», но в том, что он царит во тьме, оставаясь невидимым для человека. Немецкий проповедник средствами экзегетики погружает дьявола в тот же мрак неразличимости, в какой его погрузили визуальными приемами художники.

Так возникает теология сокрытого дьявола – своеобразная параллель нововременной теологии сокрытого Бога, «*deus absconditus*», по выражению пророка Исаии (45, 15), основные идеи которой были сформулированы Мартином Лютером и Паскалем. По Лютеру, Бог скрывает себя от человеческого разума трояко: он скрывает пути своего управления миром; скрывает себя на Кресте, где предстает слабым страдающим человеком; скрывает себя в человеческой душе. Человек должен принять эту троякую тьму и поверить скрытому в ней Богу [Jenson 2003: 279–280]. Сходным образом Паскаль трактует христианство как религию, которая не утверждает, что «ясно видит Бога», но, напротив, говорит, что «люди живут во мраке и в отдалении от Бога, что Он скрыт от их разума, что это и есть то имя, которое Он Себе дает в Писании, *Deus absconditus*...» [Паскаль 1995: 190].

Теологи сокрытого дьявола, которого можно, перефразируя Исаию, назвать «*diabolus absconditus*», – голландский богослов и философ картезианского толка Бальтазар Беккер и немецкий юрист и философ Христиан Томазий. Беккер в трактате «Околдованный мир» (1691–1693) посредством сравнения мировых религий и верований доказывает, что «иудеи и христиане постепенно и почти незаметным образом усваивали верования язычников, которыми они были окружены» [Bekker 1781: 165]; к числу таких ложных верований относилась и идея могущества дьявола, которую Беккер стремится опровергнуть. Обращаясь к Библии как единственному источнику истинных сведений о дьяволе, Беккер и в ней находит немало мест, которые, по его мнению, надо понимать фигуративно. Истина же содержится в посланиях ап. Петра (2, 4) и Иуды (6), где говорится, что дьявол в аду дожидается судного дня. Итак, дьявол – бессильный узник Бога, а мировое зло имеет причину в испорченности человека: «*Вся моя постройка держится главным образом на том, что дьявол – пленник Бога и заключен в ад...*» [Bekker 1781: 353]. Все верования в деяния дьявола ложны или представляют со-

бой аллегории иных смыслов; ложной нужно признать и веру в способность дьявола являться в каком-либо облике. Как замечают современные историки ученой демонологии, по Беккеру «дьявол не может являться человеку» [Gloger, Zöllner 1983: 228].

Томазий в диссертации «О преступлении магии» (1701) несколько корректирует позицию Беккера. Он очень ясно (пожалуй, яснее чем Беккер) формулирует тезис о невидимости дьявола – собственно, о его неспособности обладать телом: «Дьявол никогда не имел и не может иметь тела (*diabolus nunquam assumsit, nec potest assumere corpus*)»; из евангельской истории об искушениях Христа вовсе не следует, что дьявол явился Иисусу в телесной форме, – «ведь если бы дьявол мог иметь тело, то утверждение Христа, что дух не имеет плоти и костей, было бы ложным» [Thomasius 1701: 22–23]. В то же время Томазий не считает дьявола бессильным и не отказывает ему в способности пагубно воздействовать на человека: он придерживается мнения, что «дьявол существует вне человека и что он извне, но все же внутри и невидимо (*ab extra intrinsece tamen et invisibiliter*) действует в порочных людях...» [Thomasius 1701: 10]³.

Так или иначе, дьявол и у Беккера, и у Томазия скрыт, недоступен зрению: у первого он погружен во мрак адского узилища, у второго – лишен телесности. Ученая демонология Раннего Просвещения, вслед за отмеченными нами визуальными и словесными опытами частичного сокрытия демонического тела, создает образ «*diaboli absconditi*», который словно бы пародирует сокрытого Бога Лютера и Паскаля.

¹ Неопределенность телесного обличия демонов отмечается и в текстах – например, в трактате Лодовико Синистрари: «определить форму их тела трудно, потому что состав его не поддается контролю наших чувств» [Синистрари 1992: 218].

² В «Молоте ведьм» инкуб видим для ведьмы, но, как и позже у Бодена, невидим для прочих людей: «... Часто многие видели на полях и в лесах, как ведьмы лежали оголенные ниже пупка и, придав членам соответствующее непотребству положение, двигали бедрами и голеньями, в то время как демоны-инкубы действовали невидимо для окружающих...» [Шпренгер, Институтрис 2001: 233-234].

³ Поскольку дьявол обладает способностью незримо воздействовать на человека, то договор с ним и прочие магические действия не нужны: «преступление магии» Томазий отрицает, полагая что союз магов с дьяволом – «сказка, соединившая [элементы] иудаизма, язычества и папизма» [Thomasius 1701: 10].

Литература

Бертон 2005 – *Бертон Р.* Анатомия меланхолии / Пер. А.Г. Ингера. М.: Прогресс–Традиция, 2005.

Гиффорд 1995 – *Гиффорд Дж.* Диалог о ведьмах и колдовстве / Пер. М.А. Тимофеева // Демонология эпохи Возрождения. М., 1995.

Паскаль 1995 – *Паскаль Блез.* Мысли / Пер. Ю. А. Гинзбург. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1995.

Синистрари 1992 – *Синистрари Л.–М.* О демониалитете и бестиалитете инкубов и суккубов / Пер. З.Ф.В. // Демонология эпохи Возрождения. М., 1995.

Шпренгер, Инститорис 2001 – *Шпренгер Я., Инститорис Г.* Молот ведьм / Пер. Н. Цветкова. СПб.: Амфора, 2001.

Agobardus 1851 – *Agobardus Lugdunensis.* Sermo de fidei veritate // Patrologiae cursus completus, series latina (далее – PL). 104. Parisiis: apud J. P. Migne, 1851.

Augustinus 1841 – *Augustinus Hipponensis.* In psalmum LV enarratio // PL. Vol. 36. Parisiis: apud J. P. Migne, 1841.

Bekker 1781 – *Bekker B.* Bezauberte Welt / Übersetzt von J. M. Schwager. Leipzig: Weygandsche Buchhandlung, 1781. Bd. 1.

34

Bodin 1587 – *Bodin J.* De la demonomanie des sourciers. Paris: J. du Puys, 1587.

Brosses 1858 – *Brosses Ch. de.* Lettres familières écrites d'Italie. Paris: Didier, 1858. T. 1.

Caesarius 1851 – *Caesarius Heisterbacensis.* Dialogus miraculorum / Ed. J. Strange. Coloniae; Bonnae; Bruxellis: J. M. Heberle, 1851. Vol. 1.

Demos 1982 – *Demos J. P.* Entertaining Satan: Witchcraft and the culture of early New England. New York: Oxford university press, 1982.

Fairfax 1882 – *Fairfax E.* Daemonologia: A discourse on witchcraft as it was acted in the family of Mr. Edward Fairfax, of Fuyston, in the County of York, in the year 1621. Harrogate: Ackrill, 1882.

Gloger, Zöllner 1983 – *Gloger B., Zöllner W.* Teufelsglaube und Hexenwahn. Leipzig: Koehler und Amelang, 1983.

Gregorius 1847 – *Gregorius I.* Prolegomena. Vita S. Benedicti // PL. Vol. 66. Parisiis: apud J. P. Migne, 1847.

Gregorius 1849 – *Gregorius I.* Dialogi // PL. Vol. 77. Parisiis: apud J. P. Migne, 1849.

Jenson 2003 – *Jenson R.* Luther's contemporary theological significance // The Cambridge companion to Martin Luther / Ed. by Donald K. McKim. Cambridge; Melbourne; New York: Cambridge university press, 2003.

Joannus Diaconus 1849 – *Joannus Diaconus.* Vita S. Gregorii Magni // PL. Vol. 75. Parisiis: apud J. P. Migne, 1849.

Nynauld 1615 – *Nynauld J.* De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers. Paris: Millot, 1615.

Pratensis 1549 – *Pratensis J.* De cerebri morbis. Basileae: H. Petri, 1549.

Sandrart 1675 – *Sandrart J. von.* L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura. Nürnberg: Jacob Sandrart, 1675. Bd 2.

Scheffrich 1624 – *Scheffrich J.* Christi agoniam... Oels: Joh. Bössemesser, 1624.
Sulpice Sévère 1968 – *Sulpice Sévère.* Vie de Saint Martin / Ed. J. Fontaine. Paris: Cerf, 1968. Vol. 1.
Thomasius 1701 – *Thomasius Ch.* Theses inaugurales, de crimine magiae. Halae Magdeburgicae: Ch. Salfeldii, 1701.

Бестиарная комбинаторика в творчестве Жака Превра

Многих бестиарных персонажей и большинство бестиарных сюжетов поэзии Жака Превра можно справедливо назвать комбинаторными. Бестиарная комбинаторика в творчестве Превра включает в себя три основных логико-риторических операции: уподобление, перестановка ролей и трансформация. Именно эти операции мы и продемонстрируем в своей статье.

36

Уподобление

В произведениях Превра многие бестиарные сравнения кажутся образованными по принципу *cadavre exquis*, что логично, так как одним из изобретателей этой игры считают самого Превра. Так, в стихотворении «*C'est à Saint-Paul-de-Vence*» («В Сен-Поль-де-Ванс») мы встречаем весьма неожиданное описание оливковой рощи:

*...parce qu'un bois d'oliviers quand la nuit ne va pas
tarder à tomber
c'est tout à fait un troupeau d'éléphants guettant le
moindre bruit immobile dans le vent
et c'est vrai que l'olivier et l'éléphant se ressemblent
utiles tous les deux
utiles anciens identiques graves et souriants
et tout nouveaux tout beaux malgré le mauvais temps
paisibles tous les deux et de la même couleur
ce gris vivant étouvant et mouvant [Prévert 2012: 179]*

*...потому что оливковая роща с наступлением
темноты
это точь-в-точь стадо слонов, которое прислу-
шивается*

к малейшему звуку, застывшему на ветру
и олива и слон действительно похожи
оба полезные
полезные, древние, верные себе, серьёзные и улыбочивые
и каждый раз другие, прекрасные в любую погоду
мирные и оба одинакового цвета
живого, волнующего и изменчивого серого цвета¹

Параллель между оливковым деревом и слоном, как мы видим, развёрнуто аргументируется посредством перечисления их общих качеств, причём перечисление состоит из антитетических элементов, многие из которых также образуют персонификацию *utiles anciens identiques graves et souriants / et tout nouveaux tout beaux malgré le mauvais temps / paisibles tous les deux et de la même couleur / ce gris vivant étouvant et mouvant* (полезные, древние, верные себе, серьёзные и улыбочивые / и каждый раз другие, прекрасные в любую погоду / мирные и оба одинакового цвета / живого, волнующего и изменчивого серого цвета). Обращает на себя внимание само авторское видение слона, которое противоречит существующим культурным коннотациям (так, имеющиеся во французском языке сравнения «comme un éléphant dans un magasin de porcelaine» – «как слон в посудной лавке» или «lourd comme un éléphant» – «неуклюжий, как слон», создают отнюдь не романтический образ слона). У Превьера слон предстаёт неким сверхъестественным и переменчивым созданием, что видно благодаря метафорическим эпитетам, описывающим его цвет – *ce gris vivant étouvant et mouvant* (живого, волнующего и изменчивого серого цвета).

Нужно отметить, что слон появляется и в других текстах Превьера, причём также вразрез с существующими коннотациями. Так, в стихотворении «*Éléphant*» («Слон») он и вовсе сравнивается с облаком:

Tu es plus beau qu'un nuage [Prévert 2007:53]
Ты прекраснее любого облака

Эта параллель также выглядит непривычно, особенно с учётом её имплицитно антитетического характера: облако традиционно ассоциируется с лёгкостью (чего обычно нельзя сказать о слоне), но, по мнению Превьера, изменчивость и, очевидно, труднодостижимость слона намного сложнее банальной лёгкости облаков.

В стихотворениях Превьера встречается большое количество уподоблений на религиозную тематику. К примеру, в стихотворе-

нии в прозе «Des premiers parents» («О первых родителях») мы встречаем следующий вариант развития сюжета о Еве и змее:

De temps à autre le serpent, en bon petit chien bien élevé, lui apportait la pomme que parfois Ève daignait lui lancer [Prévert 2012 : 214].

Время от времени змей, как славный, хорошо воспитанный пёсик, приносил Еве яблоко, которое она изволила ему бросить.

Сравнение *en bon petit chien bien élevé* (как славный, хорошо воспитанный пёсик), не самое лестное для змея, а также имплицитное уподобление запретного плода банальному мячику для игр и употребление глагола *daigner*, обозначающего снисходительное отношение, служат для снижения значимости библейского сюжета и придания ему прозаической окраски – вероятно, в силу атеистической и антиклерикальной в целом направленности творчества Превера.

38

Встречаются у Превера и более близкие к общепринятым культурным коннотациям метафоры. Приведём описание дьявола из стихотворения в прозе «Écritures saintes (Suite)» («Священное писание (продолжение)»):

Le diable est un grand poulpe qui attrape les pêcheurs par le fond de la culotte et par les sentiments [Prévert 2011 : 81]

Дьявол – это большой спрут, который хватает рыбаков за штаны и за чувства.

Морская бестиарная метафора, уподобляющая дьявола спруту, может быть модификацией мифа о Левиафане. При этом многозначность и вездесущность дьявола показаны также посредством омофонии «*rêcheurs*» («рыбаки») – «*récheurs*» («грешники»), где прочитывается аллюзия на различного рода религиозные ритуалы, призванные одолеть дьявола, но которые оказываются ловушкой для тех, кто в них верит – последняя мысль проиллюстрирована при помощи силлепсиса *qui attrape les pêcheurs par le fond de la culotte et par les sentiments* (который хватает рыбаков за штаны и за чувства).

Приведём ещё один пример бестиарного комбинаторного сравнения, уже из области литературоведения, а именно – фрагмент небольшого эссе «Le roman surgelé» («Роман-полуфабрикат»):

Mais l'inaltérable apparence de l'illusoire illisibilité du livre est facile à dissiper si le lecteur ne s'obstine pas à supposer que l'auteur tire à la ligne.

L'hameçon est au-delà, surtout quand l'auteur, et c'est fréquent, suppose et prouve que le lecteur peut très bien être un poisson.

Exemple: quand le lecteur est un esturgeon, le texte en son entier est caviardé, alors le lecteur se doit de suivre dans le noir les traces des antiprotagonistes de la pseudo-inaction romanesque du récit... [Prévert 2011: 106]

Но непреодолимую видимость иллюзорной нечитабельности книги можно легко рассеять, если читатель не будет всё время думать, что автор пытается ловить рыбу удочкой.

Наживка находится гораздо дальше, особенно если автор, как это часто бывает, полагает и способен доказать, что читатель запросто может быть рыбой.

Например: если читатель – это осётр, то весь текст забит икрой, и читателю приходится идти в темноте по следам антиперсонажей романтического псевдобездействия повествования...

Метафорическое сравнение взаимодействия автора и читателя с ловлей рыбы (где рыба, само собой, читатель) усложнено силлептическим употреблением глагола *caviarder*, словарное значение которого – «вычёркивать, вымарывать часть текста». Благодаря его созвучности со словом «caviar» – «икра», Превьер создаёт контекстуальный авторский неологизм, который и составляет основу для игры слов. Неслучайным представляется также упоминание темноты (*le noir*): это и тёмное пятно на месте зачёркнутого текста, и чёрная икра, и метафорические интеллектуальные потёмки, в которых оказывается читатель. Метафора читателя как осетра также имеет значение: поскольку осетровые рыбы – это довольно редкий и дорогой вид, можно предположить, что далеко не всякий читатель клюнет на наживку (которой как таковой нет и которую ему ещё надо заслужить) и откажется вступить в потёмки, чтобы целенаправленно следовать там за «антиперсонажами», и тем ценнее для автора такой «улов».

Перестановка ролей

Этот комбинаторный приём встречается у Превера гораздо реже, чем уподобление, и реализуется в основном на смысловом уровне. В качестве примера мы можем привести фрагмент известного стихотворения «La grosse en l'air» («Штык в землю»), где описана церковная служба среди собак:

*le chien de la rue de Rome vient d'arriver
il a sur la tête la mitre et il fait le pitre
le pitre
avec tous les gestes saints
le clown chien aboie en latin
il aboie au christ
il aboie au vendredi saint
il dit la messe avec sa queue
et tous les chiens se tordent à qui mieux mieux*
[Prévert 2011: 115]

40

*и вот приходит пёс с улицы Рима
у него на голове митра и он всячески паясничает
паясничает
изображая все священные жесты
пёс-клоун лает на латыни
лает на Христа
лает на Страстную пятницу
и служит мессу хвостом
а все остальные собаки заходятся от смеха*

Мы можем видеть пародию на католическую службу, причём митра, которую нацепил на себя пёс, свалилась с головы пьяного епископа (деталь, в очередной раз снижающая значение религиозных атрибутов и сюжетов) – чем, собственно, пёс и воспользовался. Характерно упоминание названия улицы (что вызывает ассоциации со Святым престолом в Ватикане) и латыни, т.е. ключевых атрибутов католической церкви, которые оказываются по сути перевёрнуты и таким образом высмеяны.

Другой пример перестановки ролей мы можем наблюдать в стихотворении «Quartier libre» («Увольнительная»):

*J'ai mis mon képi dans la cage
et je suis sorti avec l'oiseau sur la tête* [Prévert 2011: 185]

*Я убрал пилотку в клетку
и вышел на улицу с птицей на голове*

В данном случае перестановка призвана показать желание героя избавиться от внешнего формального ограничения (пилотка) и, по сути, ограничить его воздействие, поместив его в клетку. Птица же, которая является одним из ключевых бестиарных персонажей во всём творчестве Превера, вполне ожидаемо символизирует освобождение от этого ограничения и, вполне возможно, пренебрежение общественным мнением, которое может и не оценить такой замены.

Трансформация

В текстах Превера довольно частотны случаи превращения людей в животных, где трансформации выступают как способ характеристики (причём, как правило, отрицательной) как отдельных людей, так и всего человечества. Так, в уже упомянутом выше стихотворении в прозе «*Écritures saintes (Suite)*» («Священное писание (продолжение)») мир изображён как большая деревня, старостой которой является не больше, не меньше, как сам Бог. Вот как показаны сельские праздники, которые там периодически происходят:

*Sur la grand-place un grand mât est dressé
c'est le mât de Cocagne du bien et du mal
et les villageois grimpent
mais il arrive souvent que le maire ne se rappelle pas
très bien ce qu'il a accroché là-haut
il n'a plus sa mémoire des anciens temps
Il y en a qui sont montés avec une jolie tête d'enfant
et qui redescendent avec une grosse tête de serpent à
lunettes
une tête de pierre tombale
une tête de savant méchant [Prévert 2011: 80]*

*Посреди главной площади стоит высокий шест
это Шест обетованный добра и зла
и жители карабкаются на него
но часто староста забывает,
что он прицепил наверху
память-то у него уже не та
И некоторые залезают на шест с хорошеньким детским
личиком,*

*а спускаются уже с мордой очковой змеи
с лицом таким, что хоть сейчас на надгробный камень
с лицом злобного всезнайки*

Коннотация змеи в данном случае очевидна, и упоминание очков также неслучайно по соседству с метафорами *une tête de pierre tombale / une tête de savant méchant* (лицо такое, что хоть сейчас на надгробный камень, лицо злобного всезнайки): знание, которое даёт этот шест, способно преобразить человека не самым лучшим образом, убив в нём всё живое. Характерно, что сам шест обозначается посредством синтеза двух библейских реалий – Земли обетованной и древа познания добра и зла, что гиперболизирует его божественное происхождение, тем самым, как это ни парадоксально, на самом деле снижая его.

Другой пример превращения человека в животное (вернее, в спрута – образ, который мы уже встречали при анализе бестиарных сравнений) мы можем наблюдать в стихотворении в прозе «*Opéra tonique*» («Динамичная опера»):

42

Poulpe, oh, regarde-moi! dit l'homme devant son miroir en balançant les bras, en agitant les mains, en frissonnant les doigts. Poulpe au regard de soi, l'homme-pieuvre dans la glace apparaît et ses tentacules roses, blêmes et frémissants, font des signes de croix endiablés.

Le miroir est un aquarium où l'homme-pieuvre s'est enfermé.

L'aquarium est emporté par la grande marée.

L'homme-pieuvre découvre avec terreur les balayeurs de la mer qui le rejettent sur la terre avec les derniers déchets atomiques mêlés aux os de Trafalgar, de Pearl Harbour, du Titanic [Prévert 2012 : 217]

Смотри, я осьминог! говорит человек, стоя перед зеркалом и поводя плечами, размахивая руками, подёргивая пальцами. Осьминог так осьминог, и вот в зеркале появляется человек-спрут и неистово крестится бледно-розовыми подрагивающими щупальцами.

Зеркало – это аквариум, в котором человек-спрут запер себя. Аквариум уносит приливом.

Человек-спрут с ужасом видит уборщиков, которые выбрасывают его на сушу вместе с последними атомными отходами, вперемешку с костями погибших при Трафальгаре, Перл-Харборе и на Титанике.

Метафорическое превращение человека в спрута (спрута религиозного, что интересно) можно интерпретировать как непрерывное вмешательство людей в жизнь на планете, причём с неизменно благими намерениями (что показано упоминанием крестного знамения) и пагубным результатом, о чём свидетельствует упоминание атомных отходов, а также использование прецедентных имён, обозначающих либо кровопролитные военные действия (что характерно, происходившие на море), либо крупную катастрофу (также морскую), которую значительно ускорил человеческий фактор. Метафорическое уподобление зеркала аквариуму демонстрирует заикленность человека на себе и на своих собственных интересах, зачастую в ущерб окружающему миру.

Подводя итог, мы можем отметить, что наиболее частотной комбинаторной операцией в творчестве Превера является уподобление, причём зачастую в основе сравнения лежит разрыв существующей культурной коннотации, которой наделён образ того или иного животного. В то же время, присутствуют и аллюзии на общепринятые интерпретации, в частности, уподобление Сатаны спруту. Религиозная тематика присутствует в иллюстрациях всех трёх бестиарно-комбинаторных операций, где либо происходит гиперболизация библейского сюжета и, следовательно, его снижение, либо аллюзии религиозного плана призваны показать несовершенство мира людей.

Основными средствами реализации этих операций являются антитезы, метафоры, силлепсис, а также создание в некоторых случаях контекстуальных неологизмов и употребление коннотированных прецедентных имён.

¹ Здесь и далее перевод наш. – О.К.

Литература

1. Prévert J. Choses et autres. – Paris: Gallimard, 2011. – 305 p.
2. Prévert J. Histoires et d'autres histoires. – Paris: Gallimard, 2012. – 256 p.
3. Prévert J. Paroles. – Paris: Gallimard, 2011. – 363 p.
4. Prévert J. Soleil de nuit. – Paris: Gallimard, 2007. – 314 p.

Бестиарные образы святых
в проповедях Симеона Полоцкого
из сборника «Вечеря душевная»

44

Животные, ведущие себя как люди, и люди, ведущие себя как животные (по Пс 48:13: «Ч(е)л(овѣ)къ въ чести сый не разумѣ, приложися скотомъ несмысленымъ и уподобися имъ»¹, см. например ОД лл. 37, 128, 430об., 432, 528²), несли для человека конца XVII в. моральный, нравоучительный смысл³. В проповедях на господские, богородичные праздники и памяти святых из сборника Симеона Полоцкого «Вечеря душевная» (1683 г.) встречается небольшая группа положительных бестиарных образов, иллюстрирующих добродетели Иисуса Христа и Богородицы, святых и мучеников: Христос – *инрог*, Иоанн Златоуст – *ластовица*, Богородица – *кокошь*, первомученик Стефан – *хамелеон* и так далее.

Подобных образов в «Вечере» совсем немного и далеко не все святые, которым посвящены проповеди из сборника, сравниваются с теми или иными животными. Наибольшее количество анималистических образов – у св. Екатерины (*агница, овца, мравий, пчела, голубица*), Григория Неокесарийского (*орел, вол, лев, телец*) и Григория Богослова (*агнец, овча, вол, лев*). В целом в христианской символике с душой, духовностью и праведностью связана небесная сфера и, следовательно, бестиарным воплощением праведной жизни и праведников оказываются птицы, в основном не ночные и не хищные, такие как *ласточка, лебедь* (но могут быть и исключения – *орел, сова*) и мифические летающие существа, такие как *феникс*. Наземные и водные животные, в основном олицетворяющие грехи, становятся непригодными для описания святых и мучеников. Откуда же происходят бестиарные образы святых и мучеников и как они связаны с библейским и литургическим текстом? Как устроены эти аналогии и как Симеон использует источники и готовые образы?

В тексте Священного Писания имеется целый ряд устоявших-

ся анималистических аллегорий Иисуса Христа (*агнец* (Ин 1:29), *лев* (Откр 5:5) и *скимен* (например, Ис 31:4), *орел* (например, Иер 48:40), *кокошь* (Мф 23:37)), которые по аналогии распространяются на святых и мучеников, своим житием подражавших Христу. Так, у Симеона появляются свв. Петр и Григорий – агнцы, св. Николай – лев: «Воистинну бо бяше Петръ с(вя)тый от дѣтства своего, агнецъ незлобимъ, кротостию, и смирениемъ, подобяся н(е)б(е)сному агнцу хр(и)сту г(о)с(по)ду» (ВД л. 153об.⁴); «яко агнецъ незлобивый [Григорий Богослов. – А. П.]» (ВД л. 229); «Возрыкнулъ есть яко Левъ силный Николай с(вя)тый, и абие волцы хищнии от стада овецъ хр(и)стовыхъ утекоша» (ВД л. 148).

Бестиарные образы Богородицы достаточно разнообразны (*агница*, *кокошь*, *орел*, *феникс*, *ластовица* и *слон*), тогда как женские образы святых в целом крайне немногочисленны – это прежде всего *агница*, *овца*, *голубица*, а также *мравий*. В основном все образы Богородицы были заимствованы Симеоном из образного арсенала Христа – *орел*, *феникс* и не очень распространенный образ *кокоши*⁵, например: «Вводится агница непорочная, хотящая родити миру, преч(е)стнаго агнца б(о)жия, вземлющаго грѣхи всего мира» (ВД л. 102). В проповеди на третье воскресенье по Пасхе из «Обеда душевного», в которое церковью вспоминаются жены-мироносицы, Симеон перефразирует библейскую цитату Мф 26:31 и проводит следующее разделение между *агнцем* и *овцою* «по полу»:

Написася во пророчествиихъ: поражу пастыря, и разыдутся овцы: аще по полу разсуждати подобало бы, дерзнуть быхъ реши, яко подобаше писати и гла(гола)ти: поражу пастыря, и разыдутся агнцы, ибо агнцы ап(о)ст(о)ли разыдошася, разбѣгошася, и сокрышася. Овцы же, с(вя)тыя жены, б(о)голюбящыя мироносицы, и ко кр(е)сту, и ко гробу послѣдуютъ пастырю (ОД л. 32об.).

И *агница*, и *овца* могут выступать как в качестве аллегории, так и в качестве элемента сравнительного оборота:

- «предаша овцу хр(и)стову словесную, безъсловеснымъ звѣремъ дивымъ на разстерзание» (св. Татьяна; ВД л. 222) – аллегория;
- «и приведеса Екатерина, яко агница противу Львомъ, и овца противу тигромъ» (св. Екатерина; ВД л. 113 об.) – сравнительный оборот;
- «невинную и незлобивую агницу агнца б(о)жия» (св. Татьяна; ВД л. 221) – аллегория.

Все бестиарные образы можно представить в виде концентри-

ческих кругов с образами Христа из библейских текстов в центре, за ними – библейские же и минейные образы Богородицы, затем – образы святых и мучеников, частично восходящие к образам Христа, частично – к другим библейским текстам и текстам служб.

Образы святых, сравниваемых с *орлом*, различаются по своей структуре – некоторые зафиксированы в библейском тексте, некоторые представляют собой его интерпретации, а некоторые обращаются к «Физиологу» и шестодневам. Так, образ Иоанна Богослова, «высокопарящего орла» (ВД л. 475об.), напрямую связан с евангельским текстом, в котором Иисус назвал Иоанна «воанергесь, еже есть с(ы)на громава» (Мк 3:17): «ибо якоже орель молний и громовъ не боится: тако онъ [Иоанн Богослов. – А. П.] скорбей и томлений различныхъ не устрашися» (ВД л. 67об.). Лазарь Баранович, проповедник и учитель Симеона, развивает образ через отсылку к жизни апостола (Иоанн присутствовал при распятии Иисуса на Голгофе): «Иоанн Печатуется Орломъ. Возлете сей орель на Гору Голгофу»⁶.

46

Сравнение Григория Неокесарийского с *орлом* объединяет в себе сразу несколько семантических пластов – два библейских контекста и бестиарный сюжет, встречающийся уже в «Физиологе» и часто использующийся как аллегория Христа: «Имѣ лице орла, яко умомъ си даже въ н(е)бо възлѣташе, яко зѣницы своя ко истинному с(о)лицу всегда обращаше, и яко аки орель юность свою обновляше» (ВД л. 100об.). Прилог об орле, который обращает своих птенцов к мысленном солнцу – Иисусу, читается в «Слове 2, въ н(е)д(ѣ)лю 15, по Сошествии С(вя)таго Д(у)ха» из «Обеда душевного»: «Орель бо птенцы своя очима ко солнцу обращаетъ, во еже бы оними тако не несмѣженными зрѣти зѣницами, якоже он сам възглядает» (ОД л. 289об.)⁷. «Лице орла» происходит из книги пророка Иезикииля (1:5–18); орел, обновляющий свою юность – из Пс 102:5. Симеон использует мотив обучения орлом своих птенцов и в образе Богородицы: «яко орель птенцы си къ възлѣтанію возбуждая, выспръ лѣтаетъ надъ ними: тако она къ высотѣ н(е)б(е)снѣй с(е)рдца наша възвышаючи, се днесъ сама выспръ на въздусъ явится изволи надъ нами» (ВД л. 80об.).

Сравнивается с *орлом* и апостол Андрей: «Претече яко орель **крылатый** Фракию» [здесь и далее жирный текст в цитатах мой. – А. П.] (ВД л. 120об.). Этот образ, восходящий к службе Андрею первозванному, был дополнен и развит Симеоном, так как в службе св. Андрей называется только «крылатым»: «и повелѣния его дерзостно проповѣда вселеннѣй якоже **крылатъ**, посѣщая и оуча языческая разъстояния»⁸. Крылатыми в службах называются также

и свв. Петр и Павел: «весь всюду мир проидосте, якоже **крылаты**»⁹.

Образ Богородицы – *кокоши* происходит из Евангелия от Матфея (коль краты восхотѣхъ собрати чяда твоя, якоже **собирает кокошь птенцы своя подь крылѣ**, и не восхотѣсте, Мф 23:37)¹⁰: «покрывает ны она, крилома м(и)л(о)сти своя от казни б(о)жия, якоже кокошь птенцы своя от пазногтей орлихъ» (ВД л. 74об.); «яко обыче Кокошь крилѣ си простерши, птенцы си сзываети, и от хищнаго птичища хранити, купно же и согрѣвати» (ВД л. 81). Семантика образа очевидна – оберегающая своих птенцов крыльями курица по принципу аналогии символизирует Богородицу, которая в православной традиции выступает как защитница и заступница христиан.

Еще один бестиарный образ Богородицы, заимствованный Симеоном у Христа – это *феникс*: «едина есть, яко единъ финиксъ на воздухѣ» (ВД л. 18об.). Практически идентичное сопоставление Христа с фениксом встречается в «Обеде душевном»: «яко единъ финиксъ между птицы подьн(е)б(е)сными, яко едино между планеты с(о)лнце, единъ сый совершенный ч(е)л(овѣ)къ во бл(а)гости хр(и)стовѣ г(о)с(по)дѣ» (ОД л. 38). В минейном тексте эпитет «единый» по отношению к Богородице и Христу подчеркивается несколько раз: «едина, и единаго въводящи хр(и)ста во вселенную, къ спасению д(у)шамъ нашимъ»¹¹.

Образы *вола* и *тельца* из проповеди на день Григория Неокесарийского связаны как с библейским текстом, так и с минейным: «и яко аки воль, // не себѣ, но вл(а)д(ычи)цѣ нивы весь день жития си работаше» (ВД л. 100–100об.) и «имѣ лице телца, яко на нивѣ хр(и)стовѣ непрестанно трудися» (ВД л. 100). *Вол* и *телец* трактуются Симеоном как синонимы. «Лице тельца» восходит к Иез 1:5–18. Стефан Яворский предлагает следующее толкование этого образа (в его проповеди *львами*, *тельцами* и *орлами* называются воины):

Три вещи наипаче похвалы достойныя во тельце усмотрено: Первая, яко телец на себе ярем носит, якоже во иных землях ведаем, идеже тельцами или волами орют, возят, и различныя тяжкия работы тельцами отправляют, откуда и оное Евангельское слово: супруг волов пять и иду искусити их. Вторая вещь, яко телец приятна Богу жертва, якоже читаем в ветхом завете, идеже тельцы наипаче в жертву Богу приносимы были. О чесом и Псаломник воспоминает: тогда возложат на олтарь твой тельцы (Псал. 8). И в небе учреждение не иное, только телец. Слушайте, что глаголет Отец не-

бесный восприемлющий сына блуднаго; Велите заклати на учреждение телец: телец, рече, заколите упитанный, и ядше возвеселимся¹².

В одной проповеди из «Обеда душевного» Симеон написал, что «волове ралами тяжяють не себѣ, но ч(е)л(овѣ)комъ» (ОД л. 430об.)¹³. В службе св. Григорию читается сходный мотив нивы и работы в поле: «дѣлателя, яко пожа премоудростныи плодь»¹⁴ и «Землю добрую о(т)че б(о)гомудре взоравъ, словесное бо сѣмя приемъ сторицею ев(ан)г(е)льски, много сугоубѣиши еще и н(ы) не григорие...»¹⁵. В «Обеде душевном» *вол* как животное, работающее на земле, встречается также в цитате из св. Августина: «Сия, супрузи воломъ гл(агол)ются, яко чрезъ сия, земная взыскуются: волове бо вращають землю» (ОД л. 457) (ср. проповедь Фабера, из которой Симеон заимствовал свой текст: *bobus terram versant*)¹⁶. «Вращають» в данном контексте означает по-видимому пашут, переворачивают¹⁷. С *волом*, работающим на ниве, сравнивается и Григорий Богослов: «Бѣ трудолюбивъ на нивѣ хр(и)стовѣ, якоже воль» (ВД л. 237).

48

Образ Николая Чудотворца – *еленя* был заимствован Симеоном из Псалтыри; в качестве образной части аналогии выступает фрагмент стиха Пс 41:1: «яко скорѣ **течаше** онъ [Николай Чудотворец. – А. П.] во храмъ б(о)жий на м(о)л(и)тву, нежели елень въ жадѣ своей на источникъ водный»¹⁸ (ВД л. 144). Использование этого стиха в таком же ключе встречается рано в древнерусской книжности, например в «Памяти и похвале князю русскому Владимиру»¹⁹: «Якоже жадаеть елень на источники водныя, тако вжада благовѣрный князь Володимерь святого крещения, и Богъ сътвори хотѣние его». Кроме того, в службе Николаю Чудотворцу в описании св. Николая встречается тот же самый глагол: «на хвалу **постекль еси** г(о)с(по)дню николае, во временнѣй жизни»²⁰.

Тексты из служебных миней могут становиться и источником дословных заимствований. Так, эпитет Иоанна Златоуста из поучения Симеона совпадает с текстом службы святому: «Что разсуждая тезоименникъ его **ластовица б(о)гогл(агол)ивая**, уч(и)т(е)ль вселенский от златыхъ словесъ» (ВД л. 520об.) и «**ластовица бл(а)гоглаголива** и многогласна»²¹. *Ластовицей* иногда называются и другие учителя церкви, например Иоанн Дамаскин в проповедях Стефана Яворского: «и наипаче сладкоглаголивая ластовица Дамаскин святыи в своем октоихе на многих местах»²². Этот образ также косвенно отсылает к стиху Ис 38:14 «яко ластовица такоже възшебечю» – ласточка становится символом человека, «извещающего» слова и истину Христа. Это значение сохраняет-

ся и тогда, когда *ластовица* используется как образ Богородицы: «Прилетѣ, яко горлица, или ластовица, красныя весны бл(а)годати бл(а)говѣстница» (ВД л. 292); «Возопи прен(е)б(е)сная ластовица прес(вя)тая д(е)ва М(а)риа» (ВД л. 351об.).

Слон появляется в описании Богородицы в проповеди на праздник Покрова в следующих контекстах, взятых из Песни Песней: «Третий столпъ, Слоновъ: Шия твоя яко столпъ Слоновъ, или костию слоновую украшенный» (ВД л. 77об.) и «Кость же Слонова есть свѣтла, бѣла, тверда, и ч(е)стна. Яже все имѣ въ себѣ пр(ѣ)с(вя)тая д(ѣ)ва. Свѣтла, бл(а)г(о)д(а)тми б(о)жиими: бѣла, чистотою душевною и тѣлесною: тверда, непозыблемым постоянством, и крѣпостию на враги: ч(е)стна б(о)гу и агг(е)ломъ и ч(е)л(овѣ)ком» (ВД л. 77об.). Симеон сравнивает Богородицу с семью столпами из Священного Писания; исходным пунктом для сопоставления служит цитата из Песн 8:10 «азъ стѣна, и сосца моя яко столпъ» (ВД л. 76об.). Этот образ, как и практически все выше рассмотренные, не был создан Симеоном — в тексте из служебной минеи Богородица также называется столпом²³.

Сравнение пророка Ионы с *голубем* («мысленный нашъ голубь, во с(вя)тыхъ о(те)ѣ нашъ Иона, егоже имя с(вя)тое, голубя его быти знаменуетъ, занеже Иона толкуемо скажется голубица», ВД л. 341; см. также ВД л. 345об.) представляет собой развитие риторического приема этимологии – на иврите «Иона» означает «голубь». *Голубицей* в служебных минеях традиционно называются святые-женщины²⁴; у Симеона *голубицей* названа св. Екатерина: «и с(вя)тѣй Екатеринѣ, голубицѣ си чистой» (ВД л. 114).

Сравнение пророка Захарии и Иисуса Христа с *лебедем* основывается как на тексте службы, так и на бестиарном сюжете из «Физиолога»: «Возопи яко лебедь бѣлый, ч(е)стнымии сѣдинами Захариа украшенный» (ВД л. 351 об.) и «Поеть сладцѣ яко лебедь предъ смертию своею, чая по житейстѣмъ морѣ тихаго пристанища въ нѣдрѣхъ авраамлихъ» (ВД л. 258 об.). В минейном тексте появляется мотив пения, центральный для обоих сравнений («Направляется к пѣнию, языкъ твой б(о)гогл(агол)иве»²⁵); во втором фрагменте Симеон использует хорошо известный с античных времен образ лебедя, поющего перед смертью²⁶. В обоих сравнениях пение лебедя соотносится с пророческим даром Захарии, а белые седины пророка – с белым оперением птицы.

Среди всех анималистических образов единственным полноценным прилогом (*exemplum*) оказывается образ *хамелеона*. В «Слове о Стефане первомученике» *хамелеонъ* неожиданно становится иносказательным обозначением самого Стефана:

Повѣствуютъ естествословцы о нѣкоемъ животномъ, именуемом Хамелеонъ, яко то егоже цвѣта вещь имать себѣ предложенную, той цвѣтъ в тѣлеси своемъ изображаетъ, и явствуетъ зрящимъ нань. Подобное тому дѣйство бѣше во сѣомъ первомученицѣ и архидиаконѣ Стефанѣ: ибо единою предложивъ мысли, срдцу, и души своей Хр(и)ста Г(о)с(по) да, его цвѣтъ приять на себе, егда во Хр(и)ста кр(е)стився, во Хр(и)ста облечися: и его цвѣтъ иудеомъ явствова по себѣ» (ВД л. 179).

В этом прилоге речь идет о том, что как *хамелеон* воспринимает цвета окружающей среды и демонстрирует их смотрящим на него, так и Стефан, восприняв слово Христа, после проповедал, «являл» его иудеям. Так, из традиционного символа лицемера и грешника *хамелеон* превращается в положительный образ мученика.

В отличие от «Обеда душевного», в проповедях которого встречается более ста различных наименований животных, использованных Симеоном как аллегории грешников, бестиарная образность «Вечери душевной» не так богата и разнообразна. Грешный земной мир, «мысленную» пустыню из проповедей «Обеда душевного» («Якоже в пустыни звѣрие различнии жителствуютъ: тако в мирѣ семь звѣронравнии людие обитають», ОД л. 128) населяют грешники – «скоты несмысленные»: лютый/жестокый/яростный человек *лев*, хищный – *волк*, немилосердный – *тигр* или *мраволев*, человеконенавистник или лжеучитель – *рысь*, хитрый – *лис*, трусливый – *заяц*, благодетель – любитель болота, грехов – *вервь*, двоедушный, шаткий в вере – *бобр*²⁷. Мир «Вечери душевной», мир праведников, святых и мучеников, также населен животными, но их выбор определяется житейным характером проповедей. Обитатели «Вечери» – это библейские *агнец* и *овца*, *голубица*, *ластовица*, *пчела* и *мравий*, *лев* и *орел*, встречающиеся также в текстах служебных миней. Создавая свои анималистические образы святых, Симеон опирался на библейские и минейные тексты, дополняя и развивая их. Ряд образов был заимствован им из «Физиолога», а один образ – образ хамелеона – Симеон превратил из традиционно негативного в положительный, сравнив с хамелеоном Стефана первомученика.

- ¹ Здесь и далее в цитатах сохраняется орфография оригинала, выносные буквы внесены в строку, паерки заменены на Ъ, титла раскрываются.
- ² Здесь и далее цитаты из «Обеда душевного» (в тексте в скобках указывается – ОД) приводятся по изданию: Симеон Полоцкий. Обед душевный. Москва, Верхняя типография. 1681.
- ³ Sokolski J. *Elephantographia curiosa, czyli porosmawiajmy o sloniach // Różnorodność form narracji w literaturze dawnej*. Opole, 2006. S. 19–30.
- ⁴ Здесь и далее цитаты из «Вечери душевной» (в тексте в скобках указывается – ВД) приводятся по изданию: Симеон Полоцкий. Вечеря душевная. Москва, Верхняя типография. 1683.
- ⁵ См. стихотворения Симеона «Кокш» и «Отец Бог» из «Вертограда многоцветного». Simeon Polockij. *Vertograd mnogocvetnyj*. V. 2. Köln; Weimar; Wien. 1996. S. 204, 467.
- ⁶ Лазарь (Баранович), еп. Трубы словес проповедных на нарочитые праздники. Киев, Типография Лавры. 1674 [1-ое изд.]. Л. 35.
- ⁷ В «Истории животных» Аристотеля схожее поведение приписывается морскому орлу (один из подвидов орлов). Аристотель. *История животных*. Москва, 1996. С. 369.
- ⁸ Минея служебная. Ноябрь. Москва, Печатный двор. 1645. Л. 504.
- ⁹ Минея служебная. Июнь. Москва, Печатный двор. 1627. Л. 341об.
- ¹⁰ Московская Библия. Москва, Печатный двор. 1663.
- ¹¹ Минея служебная. Сентябрь. Москва, Печатный двор. 1644. Л. 115.
- ¹² Стефан Яворский, митр. Сочинения. Саратов, 2014. С. 160.
- ¹³ Любопытно, что этот образ у Симеона положительный – он используется в токовании богача, собравшего много жита (Лк 12:20) не себе, по словам Симеона, но людям, но демоны забрали его душу раньше, чем он роздал все собранное другим. В толковании Феофилакта на Евангелие от Луки, который упоминается выше на этом же листе, этот стих трактуется совершенно противоположным образом – по Феофилакту, следует собирать не для себя, а для Бога.
- ¹⁴ Минея служебная. Ноябрь. Москва, Печатный двор. 1645. Л. 228об.
- ¹⁵ Минея служебная. Ноябрь. Москва, Печатный двор. 1645. Л. 232.
- ¹⁶ Faber M. *Concionum opus tripartitum*. P. 2. Ingolstadt, 1631. S. 467.
- ¹⁷ О значении этой фразы у св. Августина см. Mosetti Casaretto, F. *Unibos e il 'pio bove' // L'Immagine riflessa*. Ser. NS. vol. 11. 2002. S. 134.
- ¹⁸ Ср. схожее использование библейской формулы для описания грешника: «Наипаче же воста нань со гневом и яростию, яко лютая иена, или сильная мечка, Евдоксия царица» (ВД л. 251). Пара «лев и медведь» встречается в Библии в Прит 28:15: в Вульгате это медведь «Leo rugiens, et ursus esuriens» (Biblia Sacra, Vulgatæ Editionis, Sixti V et Clementis VIII. 1590, 1592, 1593, 1598: <http://sacredbible.org/vulgate1822/index.htm>) (скорее всего, именно латинским текстом и пользовался Симеон; о его использовании Вульгаты см. Преображенская А. А. Авторские изменения в библейском тексте: цитаты в проповедях Симеона Полоцкого // *Slovĕne*. 2018. Т. 7. № 1. С. 115–147), тогда как в Московской Библии читается *волк*, а не *медведь*.
- ¹⁹ Память и похвала князю русскому Владимиру: <http://lib2.pushkinskiydom>.

[ru/tabid-4870.](#)

- ²⁰ Минея служебная. Май. Москва, Печатный двор. 1646. Л. 124об.
- ²¹ Минея служебная. Ноябрь. Москва, Печатный двор. 1645. Л. 164.
- ²² Стефан Яворский, митр. Сочинения. Саратов, 2014. С. 132.
- ²³ Например: «Столпъ цѣломудрия од(у)шевлень», Минея служебная. Сентябрь. Москва, Печатный двор. 1644. Л. 115.
- ²⁴ Например, см. Минея служебная. Сентябрь. Москва, Печатный двор. 1646. Л. 17об.–18.
- ²⁵ Минея служебная. Сентябрь. Москва, Печатный двор. 1644. Л. 57.
- ²⁶ Те же сведения о лебеди читаются в «Физиологе» и шестодневях. Белова О. В. Славянский bestiарий. Словарь названий и символики. Москва, 2001. С. 158.
- ²⁷ Об образах грешников в «Обеде душевном» см. Преображенская А. А. «Зверонравные люди»: нравоучительные *exempla* в проповедях Симеона Полоцкого // *Jezikoslovni Zapiski*. 2018. Т. 2. С. 161–178.

Рыба, орёл и другие эмблемы
в подставном предисловии XVII в.

В первой половине XVII в. в среде московских книжников сложилась традиция снабжать душеполезные тексты – выписки из Библии, толкования, хронографы, повести, собрания басен и др. – стихотворными предисловиями, которые украшают рукопись и «крае-согласно зряся». Отдельные виршевые предисловия становились образцовыми¹, с незначительными изменениями они переходили из одной рукописи в другую. Пристраивая стихотворный текст к новому сочинению, редакторы нередко заботились о композиционной цельности и делали смысловые замены в предисловиях – например, в указании на жанр предваряемого произведения («Сия же книга по реченному Цветник, // Понеже от многих книг от лик»² – «Сия же книга, по реченному Времянник, // понеже от многих лик от лик»³). Благодаря этому механизму сочетания и соотнесения в рукописных сборниках сохранились любопытные вирши, встроенные в другие тексты.

Перу автора второй половины XVII в. Симеона Полоцкого принадлежит поэма «Глас последний ко Господу Богу...», написанная на смерть царя Алексея Михайловича. Это произведение сохранилось в черновой рукописи самого поэта⁴, вошло в состав сборника «Рифмологион»⁵, а также читается в более поздних списках среди сочинений разнообразного происхождения⁶. Несмотря на то, что «Глас последний» – произведение стихотворное и оно имеет авторское вступление, один из переписчиков счёл нужным снабдить его дополнительным виршевым предисловием, а точнее целым ансамблем неравносложных поучительных виршей в роли предисловия. Эти стихи появляются в сборнике конца XVII в.⁷, причём и в поэме «Глас последний» возникают внутренние подзаголовки «Предмова» и «Утвержение», не имеющие соответствий в других списках, в том числе черновом автографе Симеона Полоцкого. Эти подзаголовки, написанные крупным шрифтом по центру листа, несомненно, добавлены для единообразия в оформлении текстов. Но наибо-

лее примечательно, что в содержательном отношении добавленные стихи тоже близки текстам Симеона Полоцкого, хотя и не принадлежат этому автору.

Подставное предисловие неоднородно, оно представляет собой комплекс несиллабических виршей, который условно можно разделить на три части. Первую переписчик оформляет как два стихотворных сюжета, входящих в цепь «подобств» – поучительных аналогий о вреде страстей (особенно чревоугодия), что затмевают человеку внутренний взор, не дают противостоять невидимым ловушкам дьявола. Изображается царственный орёл, парящий выше всех в небе. Но стремление насытиться заставляет орла броситься вниз, к добыче, и попасть в сети охотника. Голод ослепляет прозорливую птицу, и она не осознаёт, что летит на приманку. Следующее подобие – осада города хитроумным царём, который лишает противников воды и питья, из-за чего они быстро сдаются на милость победителя. Новые звенья цепи подобий – краткие сентенции о людях, которым предписывается доблестно выполнять свои обязанности: враче, воине и кормчём. Заключение перекликается с началом: человеку, даже мучимому голодом, необходимо быть начеку, внутренним оком видеть истинную суть вещей.

Эта часть не что иное, как цикл поэтических эмблем. Перед автором стихов, очевидно, были тематически сгруппированные выписки из патерика – высказывания египетских старцев о чревоугодии. Первые стихотворные сюжеты находят соответствия с притчей святого Серапиона о высоко парящем орле-трупоядце и двумя высказываниями Иоанна Колова, причём соответствия почти дословные: «Рече Авва Иоанн Колов, яко аще восхотят от враг царевых град прияти, прежде отимут брашно – и тако врази от глада погибнут, тогда повинуются им. Тако и сласти чрева. Аще в посте и алчбе поживет человек, врази изнемогают от души его»⁸; «Рече авва Иоанн Колов: кто есть крепок, яко же лев? И чрева ради своего впадает в сети. И вся силы его смиряется»⁹. Любопытно, что этот же сюжет откликнется спустя много лет в книге Л. Н. Толстого, возможно, читавшего переизданный патерик или отечник: «Если бы не жадность, ни одна птица не попала бы в сети, и птицелов не поймал бы ни одной птицы. На ту же приманку ловят и людей. Брюхо – это цепь на руки и кандалы на ноги»¹⁰. Патериковые сюжеты глубоко укоренились в древнерусской литературе: с самого раннего времени они переводились, переписывались, и выписки группировались в новые сборники. На одном из этапов переработки патерика, по видимому, возникла контаминация между львом и орлом. Когда высказывания старцев приобрели стихотворную форму, их авторы, вероятно, были уже утрачены, а тексты стали частью комплекса

поучений о чревоугодии. Не совсем понятно появление в стихотворном тексте кормчего, воина и врача, хотя для патериков сами по себе эти образы не являются редкими. Сюжеты выбранных подобиий не слишком уникальны. Птица (хищник) в сетях; орёл, летящий к солнцу; орёл, не подчинённый плотским желаниям, – всё это знаковые мотивы литературы XVII – XVIII вв. из переводных притчей «Физиолога», басен, европейских сборников эмблем.

Вторая часть стихотворного ансамбля посвящена силе слёз и покаяния. Она отличается от других вставных виршей и обнаруживает связь с поэтической традицией 30-40-х гг. XVII в.: в ней есть классические стихотворные формулы (с опорными словами «Бога» – «чертога», «молитвы» – «ловитвы» и др.), покаянный пафос. При этом стихотворение имеет рефрен с междометием «о», а описания поз и действий кающегося очень динамичны, что характерно скорее для поэзии конца столетия, в том числе виршей о смерти.

Третья часть по содержанию является собственно предисловием, но в ней тоже возникают элементы эмблематической поэзии. Говорится, что здоровый желудок переваривает любую пищу во здравие плоти, а больной желудок по своей слабости повреждается даже от полезной еды. Также и зрелому уму полезно чтение, в то время как неискущённому уму вредны даже душеспасительные книги, потому что он пускается в недалёкие рассуждения. Автор призывает читателя совершенствовать свой ум: не гадать, но правильно осмысливать прочитанное. Ведь в рукописи, которую предстоит прочесть, собраны очень разные сочинения. И не стоит огульно осуждать составителя, полагая, что он без разбора записал всё, что встретил, ведь тексты собирались постепенно, в разное время. Так и рыбак не знает заранее, какая рыба попадёт в его сети: хорошему рыбаку не следует преждевременно рассуждать о цене и размере ещё не пойманной рыбы.

Прямое обращение автора предисловия к читателю, просьба извинить за ошибки и указание на сборный характер последующих текстов вполне соответствует книжной традиции XVII в. – ср. у Симеона Полоцкого: «Особно сия книга есть списанна, / не во едином лето начертанна; / В различных летех многи нужды быша, / яже ми сия писати беदिша»¹¹. Интерес вызывает аналогия с рыбной ловлей, тогда как большинство составителей средневековых сборников сравнивали свой труд с собиранием нектара или садоводством. Однако идея удержания в сетях малой добычи есть, например, в сборниках басен (сюжеты о соловье и ястребе или ловце птиц: «Ибо иже гонится за неизвестным, много известного лишается»¹²).

Итак, если судить по содержанию, то виршевое предисловие близко текстам Симеона Полоцкого – мастера стихотворных пере-

ложений. Через «Золотую легенду» Якова Ворагинского в стихотворный сборник Симеона «Вертоград многоцветный» попадает не один сюжет из того же патерикового репертуара – например, о встрече святого Макария с дьяволом, в руке которого серп. Однако Симеон Полоцкий очевидно не является автором вставного текста. Представленные вирши неравносложны и лишь иногда тяготеют к 11- и 13-сложнику. В них затрудненный синтаксис, выдающий ученичество или южнорусское происхождение автора. В ряде случаев «ять» читается как «и». Обращают на себя внимание полонизмы, которые, впрочем, не были редкостью в русских текстах XVII в. Подсказкой для дальнейшей атрибуции, возможно, является нарочитое повторение местоимения «яковой» в последнем стихотворении. По всей видимости, вставной текст имеет пропуски и искажения, остающиеся на совести переписчика.

Старательное встраивание чужеродных виршей в произведение Симеона Полоцкого является не мистификацией, а данью книжной традиции. Объединение текстов в циклы и сборники, а также создание виршевых украшений характерны для позднего русского Средневековья. Но эмблематическое сознание, безусловно, присутствующее настоящему автору вставных стихов, характерно для культуры барокко, внутри которой создавалось немало подобных эмблематических виршей.

56

Далее воспроизводится полный текст вставного предисловия по упомянутому списку РГБ собр. Тихонр. Ф. 299, №411, л. 110 об. – 112 об. Для удобства чтения графика и орфография упрощены, знаки препинания расставлены в соответствии с современными нормами, использовано традиционное (построчное) оформление поэтического текста.

I

Яко же крепкий высокопарный орел – нецый глашает –
Касаяся высот небесных, зело ся возвышает,
Увидев в сети на земли брашно поверженно,
Сырице имея алчбою понужденно,
Абие крепостию крыл своих на брашно устремится,
Да жажда его брашном утолится.
Ибо за конец ногтей в сети удержася,
пост его и слава пугы обвязася.

Царь, егда в себе начнет помышляти,
Дабы противных град прияти,
Что же он прежде того сотворяет –
Брашно, воду весма отимает.
Тогда противные в себе помышляют,
Видя себе озлобленных, царю ся покоряют.

Врачем подобает о том прилежати,
Идеже телесная язва, тамо пластырь прилагати.
Воином – крепко оружие воздвизати,
Идеже сопостатная брань, и крепко ся ополчати.
Кормчему – искусство и хитрость казати,
Идеже бурное противление, то ему свойственно есть знати.

И аще человек повсюду очима обращает,
Предлежащую вещь испытно како смотряет,
Но подобает гладающему зрак устремити,
Тогда и на предлежащую вещь истинно смотрити.
Но вся сия точныя подобства оставляю,
Тебе, читателю, не неведети являю.

57

II

Аще кто истинно усердствует от Бога прощения просити,
Годствует имети сердце сокрушенно и зениц слезити,
Горце внутреннею рыдати,
Аще употребляет злосодеянных си отпущение прияти.
Отпущение грехом от Бога творится,
Аще кто от хотящих ны спастися пред Ним явится
Не в мученическом токмо скончавшимся страдании
Или в постническом благопробывании,
Но и о гресех скорбящим,
Толчением чела зело слезящим,
В биении персей рыдающим
И колону преклоняющим,
Руками си имея горе воздеяние,
С болезнию сердечною из глубины воздыхание,
Стоянием пред Богом яко осуждени,
Недостойными мняся, милости сподоблени,
Очи имея долу поникших,
Вся си содеянная возненавидев обличивших,
В зелном сокрушении отпущения прошаши

И в горних слезах дерзаше,
Иже бы изволил Бог по щедротам си простити,
Нежели по содеянным нашим сквернам возмездием мстити.
О сила слез, до колика дерзновением доспела еси,
Возшла еси невозбранно в самом небеси.
Аще бо zde плачуся,
То онамо негасимаго огня избавлюся.
Без болезни и трудов мытарств спасеся,
Егда простыми смирения глаголы к Богу прощения речеся.
Без поста разбойник в рай вселился,
Исповеданием Христова Царства достоин
в нем быти явился.

О сила слез, толико можеша,
Аще хочеша.
Можеша пред святым великим всех Владыки Престолом—
стоятелем сотворити,
Вечнаго блаженства в радость водворити.
Яко же и жена грешна, плачущи,
Христовы нози слезами омывающа,
В дому Симонове приях оставление,
Сицевое твое благ сподобление.

О сила слез, яко очесным мегновением,
От земли на небеса вспариши дерзновением
И твоя прощения приемлеша от Бога,
Сподобляеша небесна чертога.
Само сокровище щедрот Божиих тя срящет,
Тихо нося, отпущение обрящет.

О Владыко, мне, грехи умерщвленному,
Даруй присно слезы, страстми отягченному,
Да имать ми сердце просветити,
Струи слез со сладостию источити.
Не предаждь мене вражией ловитве,
Да предстану в чистой Ти молитве.
Яко да потребится моих скверн великое бремя
С горькими слез рыдании в малое время.

III

Ты, читателю любезный, рачитель явися,
В книзе сей писания выну читати тщися.

Вемы бо аз, иже выну смерть поминает,
От сего теплую веру к Богу и усердное моление раждает.
Яко же и огонь от мала угля распаляет,
Потом великии вещи сожигает –
Сего ради умыслих в ню написати,
Дабы в сердце сокрушенность прияти.
Еже бы изволил Бог ны, добродетелми убогих,
Ради праведных своих щедрот многих,
Зде на земли живущих
Присно в сквернах, яко осужденных сущих,
От мук свободити,
А оных благих насладити.

Здравое сырище всякую пищу добре варит,
Но пользу плоти творит.
Немощное же паки и здравотворною ядию повреждается,
Зане ничто же в нем не согревается.
Ум благорассудный писания читает
Душеполезне, благо полззы получает.
Ум же неискусный в душеполезных вред себе обретает,
Зане же недобререписанная рассуждает.
Сего ради, всяк читателю, здрав ум имети тщися,
Не нагл гаждати, но правосудителем творися.
Ибо посполитно в сей книзе писания располагати
Или чим я пререковати,
Яко же не пщуй, нечинно в ню написася,
Но веси, поне в разна времена собрася.
Ловцу рыб первее не треб рассуждати,
Егда начнет я уловляти,
Еже бы первую велику
И последи уловити толику.
Или яковой о ней цене состояти,
Драгой или малой быти совещати.
Но кийждо рыбарь обычей на Божию волю полагаати,
Якову благоволит во мрежу подати.
Тогда и он да помышляет,
И зождо я употребляти, и о цене разсуждает.
Читателю мой любезный,
Аще наказанный добре, содержи
здраво ум свой благорассудный.
Почитай сия писания любезно,
Будешь стяжати много полезно.

Первее сия писания краесогласно зрятся,
 Потом же сокрушенны ти мысли явятся.
 Леть ти писания читати,
 Плотски же не высокоумдрствовати.
 Плотское мудрование смерть родит,
 Духовное же живот вечный плодит.
 Аще же в сих писаниях и неудобне кая разумно обретаются,
 Но твоим здоровым умом да рассуждаются.
 Ибо аз издах немудрыми словесы,
 Понеже груб есмь и грешен, и зело скверен делесы.
 Плода добродетелей весма не имею,
 Дерево сухо, бесплодно ся разумею.
 Сего ради не мудростию сие речеса,
 Зане в юности время туне ми промчеса.
 Паче же, по блаженному апостолу, 1-е Кор. 14:11,
 Аще рече: «Не сведе гласу сих,
 буди подобен глаголющему варвар».
 Может бо духовно слово живущих право
 Без грамматики и риторики препрети верою здраво.
 Аще ли же, любезный, не самозаконен,
 паче же советен быти тщишься
 Или, не непщуя, в себе мудрость заключенну,
 но любов нам имети творишься,
 Читая, изообрящеси, яковы извинения,
 Верно усердствуем твоим здоровым советом исправления,
 Или сия писания правомудрствовати начнешь прилежати,
 То весма сия труды и со трудоположником любви твоей
 иматъ подлежати.
 Аз же ти о сем усердно вещаю,
 Получити благих тебе и себе в небе желаю.

¹ Былинин В. К. Стихотворные «Предисловия многообразна» в рукописях первой половины XVII в. // Записки Отдела рукописей ГБЛ. Вып. 44. М., 1983. С. 5 – 38.

² Российский государственный архив древних актов, Собр. Рукописного отдела Московского главного архива Министерства иностранных дел, ф. 181, № 250. Л. 238.

³ Виршевая поэзия. М., 1989. С. 317.

⁴ Государственный Исторический музей, Муз. собр., № 1705. Л. 22 – 55. См. также: Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 71.

⁵ ГИМ, Синод. собр., № 287.

⁶ РГАДА, Собр. МГАМИД, ф. 181, № 250. Л. 158 – 195

⁷ Российская государственная библиотека, фонд 299, собр. Н. С. Тихонравова, №411.

⁸ ГИМ, Щук. собр., № 102. Л. 262 об.

⁹ Там же. Л. 265.

¹⁰ Толстой Л. Н. На каждый день. Ч. I. // ПСС в 90 тт. Т. 43. М., 1929. С. 73.

¹¹ Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 52.

¹² Зрелище жития человеческого. // Тарковский Р. Б., Тарковская Л. Р. Эзоп на Руси. Век XVII. Исследования. Тексты. Комментарии. СПб., 2005. С. 332.

Е. В. Халтрин-Халтурина (ИМЛИ РАН)

Морской бестиарий сэра Гийона
(из примечаний к поэме Спенсера
«Королева фей»)

62

В море, столь широко распростершемся, доставляющем нежную и богатую пищу, где природа, получая сверху оплодотворяющие начала, вечно возрождается, можно встретить много даже диковинных существ, так как гонимые то ветром, то волнами семена и основы смешиваются и переплетаются тем или иным образом, так что подтверждается общепринятое мнение, согласно которому, что бы ни рождалось в какой угодно части природы, все это есть и в море, а кроме того, и много такого, чего нет нигде в другом месте.

Плиний Старший. «Естественная история» (кн. IX, 2)¹.

В нашем очерке речь пойдет об одном рыцарском путешествии, описанном в английской аллегорической поэме позднего Возрождения. Его совершил рыцарь Гийон, поборник добродетели Умеренности, герой произведения «Королева фей» (1590–1596) Эдмунда Спенсера. Мы остановимся на морском отрезке этого пути, где рыцарю встречается обширный морской бестиарий, скомбинированный из множества литературных образов, хорошо знакомых как тюдоровской Англии, так и шире – поздневозрожденческой Европе.

Надо сказать, что о значении бестиариев для обогащения смыслов «Королевы фей» написано очень мало, несмотря на то, что научная литература о поэме насчитывает десятки тысяч работ (опубликованы преимущественно на английском языке). Именно ежегодные конференции филологического клуба *Intrada*, посвященные бестиариям и проходящие под девизом “RES et VERBA”, помогли

мне задуматься о животной эмблематике спенсеровской поэмы и обнаружить некоторые любопытные закономерности.

В самом деле, практически все главные рыцари поэмы – а каждый из них, по велению эльфийской королевы Глорианы, отстаивает ту или иную добродетель, чтимую в Англии конца XVI в. – во время своих странствий неминуемо встречаются с бестиарными группами противников. Причем каждому рыцарю противопоставлен определенный тип зверей.

Так, Красный рыцарь, или Сент-Георг, взыскующий Святости, неоднократно сражается с драконами или змиями². Защитница Целомудрия дева-воительница Бритомарт до поры до времени избегает столкновений с аллегорическими животными, обычно сражаясь с людьми: с рыцарями-мужчинами. Однако проходя инициацию в Храме Исиды, дева-воительница видит символический сон, в котором важное место отведено крокодилу, коего она попирает ногами³. Между тем рыцарь второго плана по имени Сатирон, далекий от двора королевы фей, сам, по зову души, назначивший себя защитником Целомудрия, сражается с целым «бестиарием похоти»⁴. А уже после этого дева Бритомарт, как более сильная и достойная соперница, побеждает Сатилона на турнире и завоевывает титул главного рыцаря Ордена Девства и Целомудрия. Еще один важный рыцарь по имени Калидор, подвижник Учтивости, по долгу службы отправляется на поимку чудовищной Брехливой Зверюги⁵, разносящей по миру лживый лай губительных сплетен сотнями своих раздвоенных языков. Его охота на Зверюгу имеет некоторые ироикомические черты, ибо одержать полную победу над извращенным словом, вульгарностью, над своего рода анти-Логосом в подлунном мире невозможно. Поэтому поймав и связав Брехливое чудовище (плод скрещивания Цербера и Химеры), Калидор в итоге его отпускает. Принц Артур, обладатель всех рыцарских совершенств и помощник других добродетельных рыцарей, участвует в нескольких схватках с аллегорическими животными. Например, вместе с рыцарем Гийоном он пробивается к Замку Умеренности через осаду чудовищ, олицетворяющих греховные услаждения, а также оскорбления пяти чувств⁶. Помогая другому рыцарю, Артегалу, Артур одерживает победу над Чудищем, принадлежавшим безобразному великану Герионео (Geryoneo's Monster, 5.11.20–33). Это чудище, как сообщает Спенсер, – родившаяся от Ехидны Инквизиция. Она имеет тело собаки, когти льва, жалящий хвост дракона и крылья орла.

Только три главных рыцаря поэмы избежали частых столкновений с чудовищным зверинцем: сторонники Дружелюбия рыцари

Кэмбэл и Триамон (кн. 4), а также поборник Правосудности рыцарь Артегал (кн. 5). Последний сражается не столько со зверями, сколько с великанами и амазонками.

Однако вернемся к рыцарю Гийону⁷, защищающему Умеренность. Ему, пожалуй, противодействует более разнообразный и многочисленный зверинец, чем какому-либо иному рыцарю спенсеровской поэмы. Гийон принадлежит к этносу эльфов (“*Elfin borne*”, bk. 2, c. 1, st. 6) и, что небезынтересно, он посвящен в рыцари самим Гуоном Бордосским (“*And knighthood tooke of good Sir Huons hand*”, *Ibid.*), рассказы о чьих подвигах пользовались такой популярностью в Великобритании, что в 1534 г. был опубликован английский перевод французской жести «Гуон Бордосский», выполненный Джоном Буршье, 2-ым бароном Бернерса. Не случайно спенсеровский Гийон проложил свой маршрут через некоторые примечательные географические пункты, некогда посещенные Гуоном Бордосским (например, огромный морской магнит, притягивающий корабли; ср. 108 гл. английского перевода жести). В целом же, морские приключения Гийона вобрали в себя отголоски из странствий Одиссея и Ясона, из многочисленных историй о Цирcee, из исторических путешествий мореходов, искавших новый путь в Индию, а также из истории 7-летнего плавания ирландского монашеского святого Брендана Клонфертского.

Отсылки к этим и другим источникам отмечены в научных изданиях поэмы «Королева фей»⁸, и здесь их повторять нет надобности. Мы остановимся на тех фактах, которые выходят за рамки привычного комментария. Мы привлечем иллюстративный материал из ренессансных переизданий «Естественной истории» Плиния Старшего, а также из энциклопедического фолианта «Сада Здравия», изд. Якобом Мейденбахом (*Hortus Sanitatis*, 1491), из «Истории животных» Конрада Гесснера (*Historiae animalium*, 1516–1565, опубл. в Цюрихе в 1551–1558 и 1587 годах), представляющей собой энциклопедическую «инвентаризацию зоологии». Среди источников Спенсера комментаторы называют также кн. 21 и 22 «Истории северных народов» (“*Historia de Gentibus Septentrionalibus*”) Олафа Магнуса – этот труд представляет собой комментарии к морским картам “*Carta marina*” (1539/1572)⁹ того же автора. Читая «Королеву фей» нельзя обойти вниманием и такие известные средневековые карты *mapa mundi* типа «Т–О», как Херефордская карта мира (ок. 1290–1310 г.), на которую помимо географических пунктов привычных читателю XX–XXI веков (Азовское море, реки Днепр и Дон) нанесены лабиринт Минотавра, Эдемский сад, Ноев ковчег и пр. топографические примечательности из библейских и класси-

ческих историй.

Пристальное внимание к спенсеровскому тексту мы проявим во второй части очерка. Сейчас же попытаемся в общих чертах набросать траекторию пути рыцаря Гийона, чтобы лучше увидеть, какие способы комбинирования материала применял в своем творчестве Спенсер¹⁰.

По повелению королевы фей, рыцарь Гийон покидает эльфийский двор и отправляется на подвиг: ему надлежит отыскать и пленить злую волшебницу Акразию, препроводив ее к королеве фей Глориане для окончательного приговора. Акразия оплела пагубными сетями эльфийское королевство – и в ее сладкую паутину умеренности попались многие прекрасные рыцари. Спенсер недвусмысленно описывает Акразию в виде огромного паука¹¹, высасывающего жизненные соки из своих жертв. Логово колдуньи Акразии, расположенное где-то на далеком острове, напоминающем владения Цирцеи¹², – конечный пункт рыцарского путешествия Гийона.

Рыцарь Гийон впервые является мысленному взору читателей отнюдь не в момент получения распоряжений Глорианы, не во дворце. Начальным пунктом «квеста» Гийона становится колодец с чистой водой, у которого погибли двое супругов, пострадавших от чар Акразии. Их ребенок, совсем младенец, испачканный кровью, остался брошен на произвол судьбы. Гийон успевает услышать последние слова погибающей матери ребенка и узнает тайну названия логова Акразии – Будуар Блаженств (the Bower of Bliss¹³). Так уточняется необходимый для совершения подвига ориентир. Рыцарь подбирает младенца и произносит клятву: колдунья Акразия заплатится за свои грехи.

Между печальным колодцем и островом Акразии, двумя крайними пунктами маршрута Гийона, лежит долгий путь: по земле, под землей (где Гийон провел три дня в пещере Мамона и перенес нечто очень напоминающее клиническую смерть), по лесам, через холмы (где рыцарь подкрепил силы в замке Умеренности). Затем еще 40 строф пути: 36 – по морю и 4 – по острову Акразии.

Нумерологический символизм подкрепляется в поэме эмблематичными образами.

К колодцу Гийон является в таком виде, словно он – воплощенная эмблема Умеренности: на хорошо объезженном и обузданном скакуне, в сопровождении спутника-Паломника, олицетворяющего трезвое благоразумие¹⁴. Однако далее по ходу действия, отстаивая добродетель Умеренности, рыцарь Гийон вынужден постоянно упражняться в сдержанности и терпении, заново завоевывая свои многозначные атрибуты и спутников, ибо из-за происков врагов

Гион уже в начале пути лишается коня и теряет Паломника. Большую часть пути он вынужден проделать в одиночестве. Гион путешествует не на смирном коне, а пешком или в лодке, постоянно попадая «между молотом и наковальней» всякого рода крайностей.

Так, желая передать найденного младенца на воспитание благородной матроне по имени Медина (как свидетельствует ее имя, она во всем сторонница золотой середины), Гион прибывает в Замок Трех Сестер, возвышающийся на берегу океана. В замке на него набрасываются сразу два противника, зятя Медины: крайне веселый и крайне угрюмый. Позже, в лесу Гиона осаждают два темпераментных брата: Пирокл (обжигающий, как пламя, холерик) и Кимокл (инертный, как водяной вал, флегматик)¹⁵. Путившись в плавание, рыцарь Умеренности вновь оказывается зажат между двух зол: он ухитряется миновать препятствия, напоминающие Сциллу и Харибду. Это Утес Позора и Омут Ненасытности (the Rock of vile Reproach & the Gulf of Greediness), а также Зыбучие Пески Транжирства и Водоворот Оскудения (the Quicksand of Unthriftyhed & the Whirlpoole of Decay). Чудовища на Гиона опять же нападают с двух сторон: снизу (морские твари из океанских глубин) и сверху (нечистые птицы из мглистого воздуха). Таким образом, чтобы достичь состояния уравновешенности и умеренности, Гиону постоянно надлежит пролагать срединный путь между всякого рода страстями и стихиями.

Добравшись до морского отрезка маршрута, рыцарь Умеренности, преодолев испытания, добился относительного душевного равновесия – и посему к нему в спутники возвращается рассудительный Паломник.

В утлой лодочке Гион вместе с Паломником (кормчий) и проводником-лодочником (гребец) направляются к острову Акразии. Они чудом проскакивают несколько «сцилл» и «харибд», видят колесницу Нептуна, поднимающую вал воды, который готов затопить мореходов, встречают полчища морских чудищ: это киты, сколопендры, морские единороги, тритоны, морские сатиры, морские кони и прочая чужь. Затем невредимыми минуют пристанище сирен и, наконец, проникают вглубь паркового ансамбля Акразии. Рыцарь Умеренности совершает долгожданный подвиг: пленяет Акразию, набрасывая на колдунью волшебную сеть и разметая в пыль и прах наваждения порочного Будуара Блаженств.

Даже беглый перечень основных поворотов сюжета, связанных с приключениями рыцаря Умеренности, обнажает многообразие спенсеровских источников, подвергшихся оригинальным авторским трактовкам. Впечатляет эквилибристика сочетания образов, витие-

ватость сюжетных линий поэмы, богатейшая словесная игра (которая лучше заметна при разборе текста). Всё упомянутое, несмотря на сдержанные формулировки литературоведов, обнаруживает у Спенсера приверженность стилистике маньеризма¹⁶.

Теперь время обратиться непосредственно к фрагментам поэмы «Королева фей».

* * *

Прочтем отрывки из поэмы Спенсера «Королева фей», кн. 2 песнь 12, где излагается история морского путешествия сэра Гийона. Попутно снабдим встречающиеся там названия чудищ и отдельные художественные топонимы иллюстративным комментарием.

Итак, Гийон выходит в море на суденышке с двумя попутчиками: Лодочником-гребцом (являет собой целеустремленность и стойкость) и кормчим-Паломником (являет одновременно рассудительность и веру в милость Божию)¹⁷.



Рис. 1. Уолтер Крейн. Иллюстрация к «Королеве фей» Спенсера (1894–1896).

Первые 4 испытания в море, которые должен выдержать Гийон, это умение миновать опасности Сциллы и Харибды, а затем ложные радости плавучих островов и услужливо-смешливой красавицы Федрии.

Приведем некоторые из этих строф с нашим подстрочником. Обратим внимание на то, что спенсеровая строфа в английской традиции оформляется особой отбивкой: первая и девятая строка выровнены по левому полю текста, а строки 2–8 отбиты вправо на ширину примерно 2-х букв. Это визуальное оформление спенсеровой строфы соблюдали все последователи поэта, экспериментировавшие с этой формой, включая Байрона, Шелли, Китса.

3

Said then the Boteman, Palmer stere aright,
And keepe an euen course; for yonder way
We needes must pas (God doe vs well acquight,)
That is the Gulfe of Greedinesse, they say,
That deepe engorgeth all this worldes pray:
Which hauing swallowd vp excessiuey,
He soone in vomit vp againe doth lay,
And belcheth forth his superfluity,
That all the seas for feare doe seeme away to fly.

[И рек тут Лодочник: «Паломник, крепко держи кормило и не сворачивай с прямого курса, ибо путь наш лежит в ту сторону (да упасет нас Бог). А это, говорят, есть Омут Ненасытности, и он заглотит все, что попадется. А наглотавшись вволю, начнет отрыгивать, и будет так рыгать, покуда море поспешит подальше свои воды унести»].

68



Рис. 2. Водоворот Харибда. Фрагмент карты Олафа Магнуса.

4

On th'other syde an hideous Rock is pight,
Of mightie Magnes stone, whose craggie clift
Depending from on high, dreadfull to sight,
Ouer the waues his rugged armes doth lift,
And threatneth downe to throw his ragged rift,

On whoso cometh nigh; yet nigh it draws
 All passengers, that none from it can shift:
 For whiles they fly that Gulfes deuouring iawes,
 They on this Rock are rent, and sunck in helpes wawes.

[«А по другую руку безобразный Утес вознесся, весь из Магнетита, чей неровный выступ, свисая сверху, страшно простирает над волнами подобие могучих лап и угрожает сверху сбросить свой осколок на тех, кто приближается. И вместе с тем, он тянет к себе всех странников, и ни один противиться не в силах: как только от пасти Омута путник рванется прочь, так сразу на Утес наткнется он – и тонет в беспомощных волнах»].

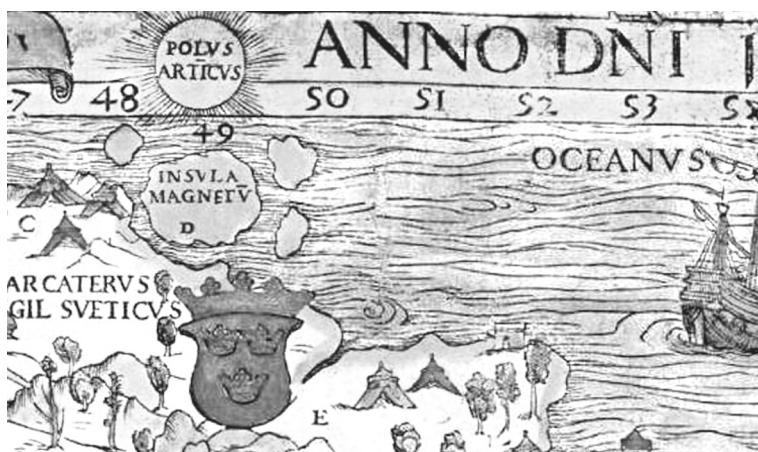


Рис. 3. Магнитный остров (Insula Magnetu), близ которого перестают работать компасы. Фрагмент карты Олафа Магнуса.

Следующие 4 испытания повторяют ужасы первых с некоторой вариацией: вместо Омута Ненасытности путников попытается заглотить Водоворот Оскудения. А вместо Утеса Позора их ждут Зыбучие Пески Транжирства, образующие мель, на которой застряли останки богатых судов. Спенсер-поэт, по своему обыкновению, тиражирует аллегорические зарисовки, образуя новые смысловые пары, являющиеся вариацией предыдущих.

Эскорт из плавучих островов, сопровождающий лодку Гийона, в новой серии испытаний поэт заменил конвоем из морских чудовищ, которые словно сошли со страниц ренессансных иллюстриро-

ванных изданий Плиния Старшего, Птолемея, а также из изданий Гесснера и др.

23

Most vgly shapes, and horrible aspects,
Such as Dame Nature selfe mote feare to see,
Or shame, that euer should so fowle defects
From her most cunning hand escaped bee;
All dreadfull pourtraicts of deformitee:
Spring-headed Hydres, and sea-shouldring Whales,
Great whirlpooles, which all fishes make to flee,
Bright Scolopendraes, arm'd with siluer scales,
Mighty Monoceros, with immeasured tayles.

[<Явились> бесформенные твари и пугала нелепые, от коих отшатнулась бы Матушка-Природа, устыдившись, что этакая неказистость могла из рук ее искусных выйти. Предстали все образчики уродства: пружинящая головами Гидра и океан вздымающий Бален; гигантские Плавучие Фонтаны, которых сторонятся рыбы стаи; сверкающие Сколопендры, искрящие чешуйчатой броней; могучие Монбсеры-нарвалы с одним лишь бивнем и с предлинным, ушедшим в бездну темную, хвостом].

70

Рис. 4.
Многоголовая
Гидра
из «Истории
животных»
К. Гесснера.

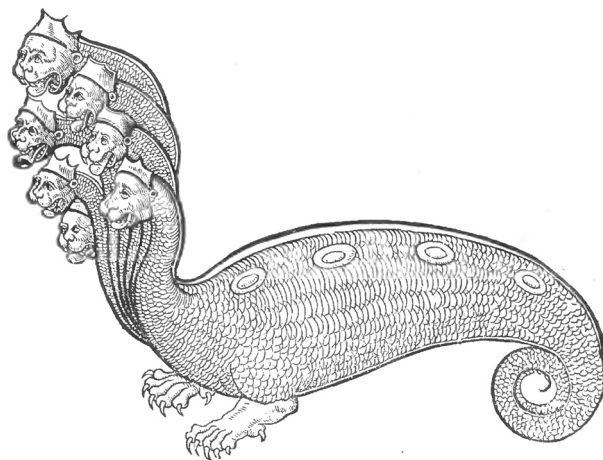




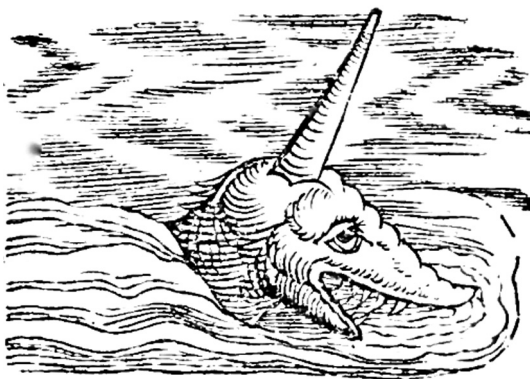
Рис. 5. Бален (от лат. balena – кит). Фрагмент карты Олафа Магнуса.



Рис. 6. Плавающие фонтаны (киты). Фрагмент карты Олафа Магнуса.

Любопытно, что морских сколопендр комментаторы «Королевы фей» считают выдумкой Спенсера¹⁸. Приведем однако следующую выдержку из популярного в елизаветинскую эпоху текста Плиния Старшего: «Морские сколопендры <Scolopendrae>, похожие на

Рис. 7.
Морской единорог –
Монбсер
из «Истории животных»
К. Гесснера.



наземных, которых зовут сороконожками, когда попадают на крючок с приманкой, изрыгают все свои внутренности, пока не извергнут вместе с ними и крючок, а затем заглатывают их обратно» (из кн. 9, гл. 43 «Естественной истории», рус. пер. Г.С. Литичевского).

Морской бестиарий Гийона перечисленными выше тварями не исчерпывается. Продолжим чтение поэмы.

72

24

The dreadfull Fish, that hath deseru'd the name
Of Death, and like him looks in dreadfull hew,
The griesly Wasserman, that makes his game
The flying ships with swiftnes to pursew,
The horrible Sea-satyre, that doth shew
His fearefull face in time of greatest storme,
Huge Ziffius , whom Mariners eschew
No lesse, then rockes, (as trauellers informe,)
And greedy Rosmarines with visages deforme.

[Вот рыба лютая, что заслужила имя Смерти – Морг, иль Морж. Подобно тезке, она пугает мрачностью своею. Вот Бес седой Русалочьей породы, который в пыле бешеной потехи гоняется за каравеллами, на парусах летящими по морю; Морской Сатир, который кажет рыло лишь в сильный шторм; огромный дикий Ксифус, которого страшатся мореходы почище, чем подводных рифов (так уверяют знающие люди). А вот прожорливые Розмарины с искаженной мордой].

Говоря о прожорливых Розмарилах, приведем еще выдержку из Плиния Старшего: «Там же выходят на сушу и чудища, похожие на домашних животных, поедают корни кустов и уходят обратно; у



Рис. 8.
Согласно
К. Гесснеру,
морж (Mors)
и так
называемый
Розмарин
(Rosmarus) –
одно и то же
животное.

этих губителей посевов бывают головы лошадей, ослов, быков» («Естественная история», кн. 9 гл. 3). Современные комментаторы узнают в этих чудюцах ламан-

тинов, дюгоней и морских коров, которые в большом количестве поедают прибрежные водоросли.

В ламантинах же могли узнавать и человеческие черты, как, например, в следующем пассаже: «Я знаю выдающихся людей из сословия всадников, готовых подтвердить, что они видели в Гади-танском океане морского человека <marinum hominem>, все тело которого совершенно похоже на человеческое; что он забирается по ночам на корабли, и та сторона корабля, на которую он усядется, сразу же кренится и даже уходит под воду, если он останется подольше» (Там же, кн. 9, гл. 5).

Морских людей, вассерманов и водяных бесов изображали по-разному. Несколько вариантов гуманоидов собрал из многих источ-



ников и разместил в разных частях своей карты мира итальянский картограф Джакомо Гастальди (Giacomo Gastaldi,

Рис. 9.
Морской старик
с карты мира
Дж. Гастальди

“Cosmographia Universalis”, с. 1561). Разнообразный подводный люд перечислял и К. Гесснер, упоминая морского епископа, морского монаха и морского сатира.

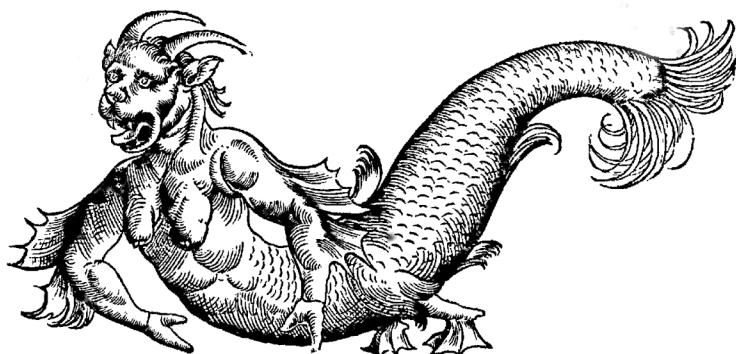
25

All these, and thousand thousands many more,
And more deformed Monsters thousand fold,
With dreadfull noise, and hollow rombling rore,
Came rushing in the fomy waues enrold,
Which seem'd to fly for feare, them to behold:
Ne wonder, if these did the knight appall;
For all that here on earth we dreadfull hold,

De Tritonibus. Lib.IV.

1001

PAN VEL SATYRRVS MARINVS.



74

Рис. 10. Морской Сатир, или Тритон из К. Гесснера

Е. В. Халтрин-Халтурина

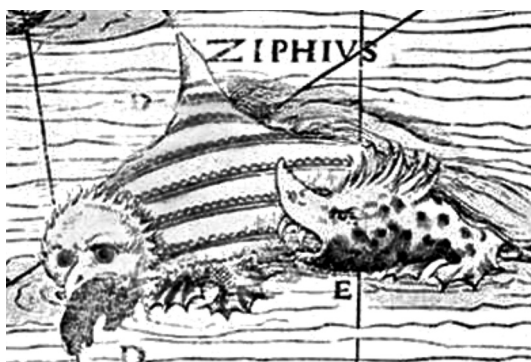


Рис. 11. Рыба Ксифус (ср. Xiphias) с совиным клювом, или «рыба-пила». Фрагмент карты Олафа Магнуса.

Be but as bugs to fearen babes withall,
Compared to the creatures in the seas entrall.

[Подобных тварей тьма и более ужасных свирепых монстров легион, с рычаньем грозным, с воем, с гулким ревом кишмя кишела в пене между волн, которые спешили прочь, как будто чураясь непотребства и бесчинства. Не диво: это светопреставленье нагнало страх на рыцаря. Ведь всё, что мы на суше почитаем страшным – всего лишь вошка для острастливых детей на фоне чудищ, скрытых в океане].

26

Feare nought, then saide the Palmer well auiz'd;
For these same Monsters are not these in deed,
But are into these fearefull shapes disguiz'd
By that same wicked witch, to worke vs dreed,
And draw from on this iourney to proceed.
Tho lifting vp his vertuous staffe on hye,
He smote the sea, which calmed was with speed,
And all that dreadfull Armie fast gan flye Into great
Tethys bosome, where they hidden lye.

75

[«Бояться нечего!» – Паломник рек со знанием дела. «Все эти чудища – лишь наважденье, лишь видимость присутствия существ, которыми известная колдунья нас хочет напугать, заставить отступить и повернуть назад». И с этими словами он поднял жезл благой и дал с размаху по волнам, покорно вмиг притихшим. И войско безобразное исчезло, словно погрузилось в глубь Тетиды и залегло на дне].

Мудрый Паломник, рассеивающий колдовские чары и спасающий утлую лодочку рыцаря Гийона от несчастий, воскрешает в памяти путешествие св. Брендана Клонфертского, ирландская легенда о котором известна примерно с VI в. Эдмунд Спенсер, долго служивший в Ирландии как представитель английской Короны, не мог не знать эту славную легенду, основанную как на ирландских сказаниях «имрам» (путешествие в лодке в иные миры), так и на средневековых религиозных аллегориях. Монах Брендан отправился в далекое плавание от берегов Ирландии в западном направлении, чтобы найти легендарные Блаженные острова. Вместе с собратьями-монахами он странствовал на небольшой лодке, обшитой кожей. Примечательно, что многие морские испытания, которые лег-

ко могли погубить путешественников, отступали от них благодаря присутствию праведного Брендана. В плавании команде Брендана встречаются совершенно различные морские существа, родственные Левиафану, Ксифусу, Оркам. Некоторые чудища пожирают друг друга прямо на глазах у монахов, которые остаются целы и невредимы. Фантомные плавающие острова, постоянные туманы, остров птиц, приютивший путников, – всё это и многое другое имеет свои параллели в плавании сэра Гийона и сопровождающего его Паломника.

Разумеется, плавание Гийона не обошлось без столкновения с сиренами. Если 8 препятствий, о которых мы говорили выше, сбивали Гийона с его маршрута, перехватывая и пытаясь уничтожить всю лодку, то последние 4 испытания нацелены на самих путников: сирены воздействуют на слух героев, а туман и ночные птицы, заполонившие воздух, лишают героев возможности что-либо видеть.

Здесь мы процитируем только строфы, где перечислен летающий bestiарий. Сначала путники попадают в зону плохой видимости.

76

35

Thereat they greatly were dismayd, ne wist
How to direct their way in darkenesse wide,
But feard to wander in that wastfull mist,
For tombling into mischiefe vnespide.
Worse is the daunger hidden, then describe.
Suddeinly an innumerable flight
Of harmefull fowles about them fluttering, cride,
And with their wicked wings them oft did smight,
And sore annoyed, groping in that griesly night.

[В смятении не знали мореходы, куда направиться в сей непроглядной мгле. Пошевелиться они боялись в сплошном тумане, дабы случайно не нажать беду. Хуже опасность скрытая, чем явная. Внезапно вокруг них всё в воздух поднялось и заметалось. Крик хищных птиц, их крыльев хлопанье, удары обрушивших на путников. С досадой те пробирались куда-то в полной слепоте].

36

Euen all the nation of vnfortunate
And fatall birds about them flocked were,
Such as by nature men abhorre and hate,
The ill-faste Owle, deaths dreadfull messengere,

The hoars Night-rauen, trump of dolefull dreere,
 The lether-winged Bat, dayes enemy,
 The ruefull Strich, still waiting on the bere,
 The Whistler shrill, that who so heares, doth dy,
 The hellish Harpies, prophets of sad destiny.

[Казалось, все лютые пернатые, сулящие несчастья, что в мире существуют, кружились вокруг путников. Всё это нечисть, от которой человек старается держаться дальше. Вот Дурной Филин, гибели предвестник; вот хриплый Ночной Ворон, трубящий о беде; вот недруг света Нетопырь, чьи крылья – кожа; вот скрипучая Неясыть, едва слетевшая с могилы; Семь Свистунов, чей крик приносит гибель; вот Гарпии, исчадья ада, зловещие].

Мрачное явление ночных птиц и летучих мышей оказывается очередным наваждением, насланным на сэра Гийона колдуньей Акразией. Верный Паломник снова пускает в ход волшебный жезл и рассеивает злое видение, образы которого навеяны уже не столько морскими картами, сколько средневековыми bestiариями и фолиантами наподобие «Сада Здравия» (Hortus Sanitatis). В последнем, кстати говоря, описаны семь загадочных птиц под названием Gluta (множ. Glutis), изображение которых напоминает журавлей. Разумеется, нельзя утверждать, что эти птицы и есть Семь Свистунов, упомянутых Спенсером. Многие птицы в поверьях считаются связанными с потусторонним миром. А сакральное число лишь усиливает как их дурную, так и счастливую символику. Поверье о Семи Свистунах (или о Шести Свистунах, ищущих седьмого), принося-

77

Морской Bestiарий сэра Гийона



De Avibus nocturnis, & earum cibus.

Рис. 12.
 Ночные «птицы»: козодой, совы, нетопыри. Из книги Олафа Магнуса "Historia de gentibus septentrionalibus...", 1555.

щих гибель, распространена в Британии и, согласно знатоку птичьего фольклора Томасу Харрисону, это название употреблялось по отношению к кроншнепам (*curlews*)¹⁹. Другой комментатор Спенсера, однако, идентифицирует Свистунов как птиц из рода зуйки (*plovers*), никак не поясняя свою мысль²⁰.

Рыцарю Гийону и его спутникам, преодолевшим серию кошмарных наваждений и успешно причалившим к острову Акразии, предстоит встретиться еще с сухопутным bestiарием (рыцари, обманутые сладострастной колдуньей и превращенные ею в диких животных). Но и здесь волшебный посох Паломника сослужит добрую службу, вернув всем желающим их первоначальный облик.

Как мы имели возможность убедиться, морской bestiарий, встреча с которым оказалась обязательным испытанием для рыцаря Умеренности, был создан Спенсером не только на основе фантастических поверий, но также на основе материалов, предоставленных географическими картами и научной литературой позднего Ренессанса, в которой строгие зоотомические схемы скелетов коров и зарисовки рыбных жабр сосуществовали на равных правах с описаниями гарпий, морских сатиров и фениксов. Таким образом, комбинированная система образов в «Королеве фей» казалась менее фантастичной и более научной современникам Спенсера, чем читателю XXI в.

¹ Текст цит. по изданию: Плиний Старший. Естественная история / Перевод с латинского, комментарии и заключительная статья Г.С. Литичевского // Архив истории науки и техники. Вып. 1: Сб. статей. Москва: Наука, 1995. С. 141–190. См. этот источник в открытом доступе: <http://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1327009000#0002>

² Попутно отметим ренессансную неоднозначность bestiарных образов: хотя за драконами, с которыми сражается Красный рыцарь, закреплена негативная оценка, в поэме все-таки имеются драконы, служащие доброй защитой своим достойным хозяевам. К примеру, это дракон, украшающий шлем принца Артура, описанный в кн. 1 «Королевы фей» (1.7.31.3; своего рода *impresa* и отсылка к античной литературе).

³ Подробнее о значении крокодила в судьбе Бритомарт см., например: *Miskimin, Alice. Britomart's Crocodile and the Legends of Chastity // The Journal of English and Germanic Philology. 1978. Vol. 77, No. 1. P. 17–36.*

⁴ Подробнее см.: *Халтрин-Халтурина Е.В. Между сатиrom и человеком: приключения рыцаря Сатирона в спенсеровской Стране Фей // Bestiарий анти-тез: сб. статей / Сост. Ольга Довгий, Алиса Львова. Тула: Аквариус, 2019. С. 130–147.*

⁵ По-английски – *Blatant Beast*, или *Blattant Beast*, где “*blattant*” – неологизм Спенсера; от англ. архаич. “*bleat*” – блять, брехать. Ср. также лат. “*blatere*” – болтать, пустословить, и греч. *blaptō* – вредить. (об этимологии слова см. Оксфордский словарь Мюррея: the OED). Брехливая зверюга, похожая на

стоящую собаку, – оригинальное чудище мировой литературы, отличающееся от фигуры еще одного лающего существа, которое ускользает от рыцарей, – «Зверя Рыкающего» (в англ. традиции the Beast Glatisant, а также the Questing Beast). Зверь Рыкающий символизирует пагубную для христианина «старую религию» или, конкретно для сэра Паламида, – его сарацинское прошлое. Внешний вид Зверя Рыкающего, как отмечает исследователь, напоминает средневековые изображения жирафоподобных существ *Camelopardalis*, но со своими фантастическими отступлениями. Т. Мэлори описал чудище следующим образом: «А тем временем ехал мимо сэр Паломид, добрый рыцарь. Он преследовал Зверя Рыкающего, что с виду был головой – как змея, телом – как леопард, лядвеями – как лев, и голеними – как олень. А из чрева у него исходил рев, точно сорок псов гончих заключены были в нем, и этот рев исходил от него, где бы зверь ни очутился. За этим зверем сэр Паломид гонялся всю жизнь, ибо таков был назначенный ему рыцарский подвиг. Так гнался он за зверем, и зверь промчался мимо сэра Тристрама, а чуть погода явился туда и сэр Паломид. И, коротко излагая, сэр Паломид поверг наземь сэра Тристрама и сэра Ла-морак одним копьём, а затем ускакал вдогонку за Зверем Рыкающим, который назывался Бет Глатиссант.» (Мэлори Т. Смерть Артура / Изд. подгот. И.М. Бернштейн, В.М. Жирмунский, А.Д. Михайлов, Б.И. Пуришев; Отв. ред. В.М. Жирмунский. М.: Наука, 1974. (Сер. «Литературные памятники». С. 319). И далее: «А все дело в том, что он [сэр Паломид] дал клятву не принимать крещения до того срока, пока не настигнет Зверя Рыкающего, который был зверем чудеснейшим и исполненным великого значения, об нем и Мерлин немало оставил пророчеств» (Там же, с. 464). Как сообщает о Звере Рыкающем переводчица и автор примечаний Инна Максимовна Бернштейн, «подробное описание этого мифического животного см. в кн. IX. Мотив этот, имеющий, вероятно, восточное происхождение (см. *Веселовский А.Н.* Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. СПб., 1872), у Мэлори не разработан, а использован лишь как признак, характеризующий сначала Пелинора, а позднее Паломида» (Там же, с. 840). Во французском рыцарском романе «Перлесваус» описание Зверя Рыкающего отличается от того, что привел Мэлори, но не совпадает со спенсеровским изображением Брехливой Зверюги ни видом, ни сутью, ни ироническими интонациями. Подробнее об истоках и смыслах образа иронической Брехливой Зверюги см. также: *Bond, Ronald B.* Blatant Beast // *The Spenser Encyclopedia* / Gen. ed. A.C. Hamilton. Toronto: London: Univ. of Toronto Press, 1997. P. 96–98.

⁶ Подробнее см.: *Халтрин-Халтурина Е.В.* Аллегорический замок умеренности: о семантике пространства в «Королеве фей» Спенсера // *Studia Litterarum*. 2019. Т. 4, № 1. С. 86–117.

⁷ Имя рыцаря *Guyon* в русскоязычных источниках передается по-разному: Гюйон (Алексеев М.П.) и Гийон (Андреев М.Л.). К установившемуся английскому произношению ближе всего транслитерация Гайон. Мы остановились на транслитерации Гийон потому, что в таком варианте имя рифмуется с названием реки Гихон, берущей начало в Эдеме и замысловато петляющей на своем пути. Аналогично петляет и путь доблестного рыцаря Гийона, покинувшего двор королевы фей. Подробнее о речных отголосках в имени и судьбе рыцаря см., например: *Fowler, A.D.S.* The River Guyon // *Modern Language Notes*. 1960. Vol. 75, No. 4. P. 289–292; *Herendeen, W.H.* Rivers // *The Spenser Encyclopedia*, 1997. Op. cit. P. 607.

⁸ См., например: *Spenser E.* The Faerie Queene / Ed. by Bateson F.W. and Hamilton A.C. L.; N.Y.: Longman, 1977. XIII+753 p. (Longman Annotated English Poets Ser.); *Spenser E.* The Faerie Queene / Ed. by Hamilton A.C.; Text Edited by

Yamashita H, Suzuki T. Revised 2nd ed. L.; N.Y.: Routledge, 2013. (Longman Annotated English Poets Ser.).

⁹ Карты Олафа Магнуса считаются самым полным источником с изображениями морских чудищ, известных XVI в. – труд, получивший большой резонанс в елизаветинской Британии. См.: *Van Duzer, Chet. Sea Monsters on Medieval and Renaissance Maps.* London: The British Library, 2013. P. 82.

¹⁰ Об аллегорических смыслах путешествия Гийона см., например: *Nellish B. The Allegory of Guyon's Voyage: An Interpretation // English Literary History.* 1963. Vol. 30, No. 2. P. 89–106.

¹¹ Иносказательная роль этого гигантского паука нагляднее прочитывается на фоне эмблематичной пары паука и пчелы, нередко использованной Спенсером. В паре с пчелой паук означает существо, которому не идет впрок тот нектар знаний и чувств, из которого пчела делает мед. Так, у Овидия Арахна была наказана Палладой и превращена в паука за то, что ткачиха применила свое мастерство для изображения низменного предмета – любострастия богов (здесь Паллада отличилась не только мстительностью, но и праведным гневом). Позже у Себастьяна Бранта в «Корабле дураков» (1494) персона поэта заявляет о назначении своего мастерства: «Всех вас я об одном прошу: / Пускай все то, о чем пишу, / Добру послужит и вреда / Не порождает никогда! / Не для того трудился я, / Хотя знаю, что судьба моя – / Судьба цветка: всем пчелам – мед, / А паукам он яд дает» (Пер. Льва Пеньковского, «Извинение поэта»). Образы пчелы и паука как достойного и недостойного слушателей Священного Писания использовал Джеффри Уитни в своей книге эмблем (Whitney G. “A Choice of Emblems”, 1586). Аналогичные параллели проводились и в аллегориях любви: достойные влюбленные напоминают пчел, а развратные – пауков. Так на эмблеме Якоба Брука с девизом “*Uso Diverso*” (“*Emblemata Moralia & Bellica*”, Strasbourg, 1616) одна влюбленная пара скромного вида прохаживается около ульев и пчел, а другая, застигнутая в распутной позе, находится под паутиной, в центре которой сидит паук. О том, как Спенсер переосмыслил дилемму паука и пчелы в своем сонете 71, примирив двух насекомых, см.: *Dundas, Judith. The Spider and the Bee: The Artistry of Spenser's “Faerie Queene”.* Urbana and Chicago: Univ. of Illinois Press, 1985. Характерно, что Спенсер добавил к толкованию иносказательной пары насекомых еще и личные ассоциации. Вот как комментирует 71-ый (LXXI) сонет Спенсера И.И. Бурова: «Уподобление возлюбленной пчеле, а влюбленного – пауку, коварно подстерегающему свою добычу (ср. Сонет XXIII), было подсказано поэту не только содержанием популярной побасенки, но и желанием обыграть имена героев лирического цикла. Пчела, по-английски “*Bee*”, – это невеста Спенсера Элизабет Бойл, одной из уменьшительно-ласкательных форм имени которой является Би. Две начальные буквы английского слова “паук” (*Spider*) совпадают с начальными буквами фамилии автора. Если в начале истории их отношений ловчей сетью были золотые волосы возлюбленной, то теперь создателем сети-паутины, в которой запуталась пчелка, становится влюбленный» (*Бурова И.И. Примечания // Эдмунд Спенсер. Amoretti и Эпиталама / подгот. И.И. Бурова. М.: Наука, 2018. С. 282–283. (Сер. «Литературные памятники»)*). В «Королеве фей», однако, паук-Акразия выступает в том же ряду ядовитых пауков, какие изображены у Себастьяна Бранта, Джеффри Уитни и Якоба Брука.

¹² Ср. Цирцею античной мифологии, а также Альцину у Ариосто и Армиду у Тассо.

¹³ Английское слово “*bower*” многозначно: жилище, будуар, кущи, беседка, гнездо, покои в глубине парка или здания. См. *the OED*.

¹⁴ Ср. эмблему «Конь, привязанный к колонне» из Иоахима Камерария (1595), сопровождаемую девизом: «Всякий, кто смиряет страсти уздой разума, едет на укрощенном коне; кто нетверд [в добродетели] – на диком» (Цит. по: *Махов А.Е.* Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. С. 328).

¹⁵ О персонификации гуморов в лице Пирокла и Кимокла см., например: *Heale, E.* *The Faerie Queene: A Reader's Guide.* 2nd edition. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999. P. 60; *Hill, D.* *Edmund Spenser. The Illustrated Faerie Queene. A Modern Prose Adaptation.* N.Y.; L.: Newsweek Books, 1980. P. 61.

¹⁶ Несмотря на то, что у англоязычных исследователей непростое отношение к термину “маньеризм”, Спенсера пытались изучать, используя этот термин. См., например: *Glasser, Marvin.* *Spenser as Mannerist Poet: The “Antique Image” in Book IV of The Faerie Queene // Studies in English Literature, 1500–1900.* 1991. Vol. 31, No. 1. P. 25–50; *Rigolot, François.* *The Renaissance Fascination with Error: Mannerism and Early Modern Poetry // Renaissance Quarterly.* 2004. Vol. 57, No. 4. P. 1219–1234.

¹⁷ Об иносказательных смыслах морского путешествия Гийона и его аллегорических этапах см., например: *Crampton G.R.* *The Condition of Creatures: Suffering and Action in Chaucer and Spenser.* New Haven, 1974.

¹⁸ Ср. комментарий Гамильтона в издании: *Spenser E.* *The Faerie Queene / Ed. by Hamilton A.C.; Text Edited by Yamashita H, Suzuki T. Revised 2nd ed. L.; N.Y.: Routledge, 2013. P. 286.*

¹⁹ *Harrison Th.P.* *They Tell of Birds: Chaucer, Spenser, Milton, Drayton.* Austin: Univ. of Texas Press, 1956. P. 65.

²⁰ *Spenser E.* *The Faerie Queene / Ed. Thomas P. Roche, Jr., with the assistance of C. Patrick O'Donnell, Jr. London: Penguin books, 1978. (“Penguin Classics” Ser.). P. 1138, Note 36.8.*

Бестиарная комбинаторика на звёздном небе:
стрелец, центавр, козерог, единорог

82

Современное звёздное небо, представляющее собой совокупность созвездий, в своём изобразительном виде восходит к звёздному небу Античности, заимствовавшей ряд образов созвездий из предшествовавшей древневавилонской (в основе шумеро-аккадской) традиции. В Античности бестиарная комбинаторика на звёздном небе была представлена, прежде всего, двумя (из пояса Зодиака, объединявшего созвездия древнего происхождения) созвездиями – Стрельца и Козерога. Оба они относятся к категории «зимних» знаков Зодиака и маркируют точку зимнего солнцестояния. Поэтому дуальная природа обоих символов (а в случае со Стрельцом даже ещё более сложная) кажется неслучайной¹. Переход от человека к зверю и далее к рыбе определённым образом, по-видимому, символизировал приближение Солнца к точке зимнего солнцестояния и дальнейшее его движение «назад». Оба созвездия были известны уже в шумеро-аккадской культуре, а их изображения относятся к очень архаическим временам.

Созвездие Стрельца именовалось «Пабилсаг» и обозначало одного из шумерских богов². При этом родившийся под этим знаком «будет искусен в стрельбе из лука, в езде на лошади», что, вероятно, обуславливалось внешним видом созвездия. Пабилсаг изображался в виде кентавра, стреляющего из лука, т.е. получеловека, полуконя, однако, в отличие от более поздних античных изображений у него также могли быть: крылья за спиной, две головы (человека спереди и льва сзади) и два хвоста – конский и скорпионий. Именно в таком виде Пабилсаг известен, к примеру, на межевом камне XII в. до н.э.³ и на других памятниках, начиная со II тыс. до н.э.⁴ На Дендерском зодиаке I в. н.э. (эллинистический Египет) Стрелец изображён также крылатым, с двумя хвостами и двумя лицами. Такой внешний вид свидетельствовал не о дуальной, а о более сложной комбинаторике – в одном существе объединялись части человека, льва, коня, птицы и скорпиона, т.е., по меньшей

мере, четыре природы, объединявшие, по сути, почти весь живой мир (за исключением рыб). При этом созвездия собственно льва и скорпиона также входили в состав Зодиака, а Скорпион было соседним созвездием со Стрельцом.

Созвездие Козерога именовалось «Коза-рыба» (или «Рыбо-козлёнок», или «Карп-коза», поскольку под рыбой, как полагают, подразумевался именно карп)⁵. Оно, в свою очередь, символизировало мифологического персонажа из окружения бога Энки/Эа, в шумеро-аккадской мифологии божества, в том числе и подземных пресных вод. Символика этого созвездия связывалась с одним из образов Энки: «рыба символизировала недоступные глубины премудрости, а козлёнок – пророчество о грядущей судьбе человечества»⁶. Созвездие изображалось в виде существа из двух частей – передней части козы и задней части рыбы. Такие изображения известны опять-таки со II, даже с конца III тыс. до н.э.⁷

В античной традиции созвездия Зодиака (в полном своём составе) были известны, по крайней мере, с IV в. до н.э., начиная с Евдокса⁸. При этом «Пабилсаг» в Древней Греции именовался «лучником (стрелком из лука)»⁹ (Τοξότης, лат. Sagittarius – «стрелок»). Изменился и внешний вид созвездия. Это был кентавр, стреляющий из лука, уже без дополнительных «чужеродных» элементов. Созвездие «Козы-рыбы» приобрело название «Козерог» (Αἰγόκερος, лат. Capricornus, букв. «козерог») ¹⁰, т.е. стало состоять из двух слов «коза» и «рог», а вторая часть с обозначением «рыбы» исчезла. Иными словами, из названия созвездия никак не следовала двойная природа самого образа. Между тем, этот визуальный образ остался неизменным – и в Античности и позднее Козерог изображался в основном как соединение передней части козы (или козла) с задней частью рыбы.

Итак, оба созвездия были чистыми заимствованиями из месопотамской астрономии в греческую. Однако неизбежно в античной культуре эти образы должны были получить какое-то объяснение, поскольку их первоначальная семантика (обозначение мифологических персонажей шумеро-аккадского пантеона), разумеется, перестала быть актуальной. Наряду с другими зодиакальными созвездиями Стрелец и Козерог упоминаются в поэме Арата «Явления» (нач. III в. до н.э.), опиравшегося на Евдокса. В трактате «Катастеризмы» («Преобразования в созвездиях»), приписывавшегося в науке Эратосфену (III в. до н.э.), Стрелец описывается как кентавр, но не столько в своём «классическом» виде (получеловек-полуконь), сколько в образе сатира (в таком качестве кентавров нередко изображали в искусстве уже эпохи Возрождения). Псевдо-Эратос-

фен отмечает, что этот лучник стоит прямо и стреляет из лука, а «из кентавров же никто никогда лука не употреблял». Опираясь на отождествление эллинистического драматурга начала III в. до н.э. Сосифея, Псевдо-Эратосфен считает Стрельца неким Кротосом, изобретателем стрельбы из лука, сыном кормилицы Муз Евфемы (само имя «Кротос» представляет собой персонификацию шума)¹¹. Козерог также получил своеобразную интерпретацию. С одной стороны, он был соотнесён с козой Амалфеей, вскормившей Зевса, с другой, с Паном, богом пастухов, и Псевдо-Эратосфен называет его обликом подобным «Козопану». Якобы, это сын Козопана и Козы, вскормленный вместе с Зевсом и распугавший Титанов изобретённым им рожком. А поскольку рожок был сделан из раковины, а раковина «происходит из моря, он имеет признак рыбы – хвост»¹². Так попытки объяснить необъяснимое из греческой мифологии привели к сложным учёным конструкциям и даже созданию нетривиальных, своеобразных мифологических образов (Кротос, некий сын Козопана с рыбьим хвостом). Заимствованные из вавилонской традиции образы с большим трудом и немалой фантазией «приноравливали» к античной мифологической системе.

Такие же объяснения находим и в «Астрономии» Гигина, латинском трактате II в. н.э., который, впрочем, дополняет сведения Псевдо-Эратосфена. Стрелец-Кротос, оказывается, обладает приметами всех своих умений, и этими приметами его наделил сам Юпитер: лошадиные ноги означают то, что он часто пользовался лошастью, стрелы являются «знаком пронизательности и быстроты», а хвост сатира – знаком его общения с Музами¹³. Иными словами, Кротос первоначально не выглядел как кентавр и стал таковым, лишь после помещения его на звёздное небо, объединив в себе черты и кентавра, и сатира. Козерога Гигин именует Эгипаном, вскормлённым вместе с Юпитером. Рассказывая о сражении с Титанами, Гигин упоминает не созданный им рожок из раковины, а тот факт, что он бросал в Титанов раковины вместо камней (!), за что и получил заднюю часть фигуры в виде рыбы. Другой вариант – Пан, который превратился в козлырыбу в реке, спасаясь от Тифона¹⁴. В любом случае созвездие так или иначе соотносилось с Паном, хотя и оказывалось сложно объясняемым по причине своего «комбинаторного» образа.

В то же время помимо этих двух небесных составных фигур, в Античности возникло ещё одно созвездие подобного рода. Это созвездие Центавра, т.е. кентавра, совершенно неизвестное в древней Месопотамии. Показательно, что его расположение топографически соотносилось с расположением на звёздном небе Стрельца.

В самом деле, Стрелец, натягивающий лук, был обращён к Скорпиону. С другой стороны Скорпиона вооружённый копьём по направлению к нему располагался Центавр. Таким образом, Стрелец и Центавр составляли как бы зеркальную пару. А их фигуры, по сути, изобразительно были совершенно однотипны – два кентавра, но с разным вооружением. По-видимому, соседство со Стрельцом и обусловило семантику созвездия Центавра, появившегося уже в античной астрономии.

Этот, второй кентавр звёздного неба описывается уже в поэме Арата. Там он простирает руку к Жертвеннику, держа некоего Зверя¹⁵ (этот зверь позднее стал известен как созвездие Волка). У Псевдо-Эратосфена это знаменитый кентавр Хирон, воспитатель Асклепия и Ахиллеса, случайно погибший от отравленной стрелы Геракла. Он приносит жертву в виде зверя или меха с вином, намереваясь совершить возлияние богам на жертвенник¹⁶. У Гигина это или Хирон, или кентавр Фол, который занимался предсказаниями по внутренностям жертвенных животных (что и обуславливает его сопряжённость с жертвенным зверем и жертвенником)¹⁷. Так, благодаря Античности на звёздном небе оказался теперь уже вполне «классический», можно сказать, самобытный, а не заимствованный кентавр.

Традиционные изображения Стрельца и Козерога продолжали сохраняться и в европейском Средневековье и позднее, уже в раннее Новое время. При этом, в изображении Стрельца, например, характерной деталью являлся развевающийся за его спиной плащ (или накидка), два конца которого напоминали архаичные крылья вавилоно-египетского прототипа. Но бывали и оригинальные изобразительные трактовки. Так, на барельефе Амьенского собора (XIII в.) Стрелец предстаёт не в образе кентавра, а, скорее, в виде сатира, что вполне отвечает сомнениям Псевдо-Эратосфена (смешение кентавров с сатирами, независимо от этого, представлено в европейском искусстве эпохи Возрождения). В «Роскошном же Часослове герцога Беррийского» начала XV в. Козерог изображён в виде козла, выходящего из раковины, подобно улитке. Здесь, таким образом, буквально понимается история борьбы с Титанами, изложенная у Псевдо-Эратосфена и с ещё большей очевидностью у Гигина (хотя сложно сказать, насколько миниатюристы (по-видимому, это были братья Лимбург) были знакомы с античными астрономическими трактатами, бытовавшими, впрочем, в рукописях в средневековой Европе). На некоторых изображениях хвост Козерога закручивается спиралевидно, что также могло создать иллюзию раковины.

Однако, ещё более интересным представляется изображение Козерога в виде единорога, встречающееся и в европейском искусстве, и на Руси. Первые в истории Руси дошедшие до нас изображения знаков Зодиака находим на страницах Изборника Святослава 1073 года. И здесь Козерог представлен в виде единорога, имея название – «козьльрогъ». Прямая аналогия этому, хоть и отстоящая на несколько веков позже – изображение Козерога в виде единорога на картине феррарского художника XV в. Козимо Туры «Мадонна с младенцем (Мадонна Зодиака)» из собрания галереи в римском палаццо Колонна. Созвездие, посвящённое же собственно единорогу, появилось на звёздном небе в начале XVII в. благодаря Петеру Планциусу и затем Якобу Барчу. Оно носило чисто христианский смысл, поскольку единорог воспринимался символом Христа в известной композиции Девушка с единорогом (под девственницей в этом случае подразумевалась Дева Мария).

¹ Подробнее интересная версия о процессе формирования Зодиака изложена в статье: Гурштейн А.А. Зодиак и истоки европейской культуры // Вестник древней истории. № 1, 1995. С. 153–161 (в этом же номере журнала и обсуждение этой чрезвычайно примечательной работы).

² См. описание в соответствующих статьях из словаря Г.Е. Куртика: Куртик Г.Е. Звёздное небо древней Месопотамии. Шумеро-аккадские названия созвездий и других светил. СПб., 2007. С. 402–409. Пабилсаг отождествлялся также с Нинуртой и Нергалом (Емельянов В.В. Древний Шумер. Очерки культуры. СПб., 2001. С. 158).

³ Там же. Рис. 7, с. 727. Другие изображения см.: Там же. Рис. 33–35, с. 735.

⁴ Куртик Г.Е. О происхождении названий греческих зодиакальных созвездий // Вопросы истории естествознания и техники. № 1, 2002. С. 98, 100.

⁵ Подробнее см.: Куртик Г.Е. Звёздное небо... С. 323–324, 454–459.

⁶ Емельянов В.В. Указ. соч. С. 158.

⁷ Примеры см.: Куртик Г.Е. Звёздное небо... Рис. 36–38, с. 736; Он же. О происхождении... С. 87, 98, 100.

⁸ См.: Куртик Г.Е. О происхождении... С. 80.

⁹ Там же. С. 81.

¹⁰ Там же. С. 81.

¹¹ Небо, наука, поэзия: Античные авторы о небесных светилах / Пер. и коммент. А.А. Россиуса. М., 1992. С. 77–78, 158.

¹² Там же. С. 77, 158.

¹³ Гигин. *Астрономия* / Пер. и коммент. А.И. Рубана. СПб., 1997. С. 74 (II, 27).

¹⁴ Там же. С. 74–75 (II, 28).

¹⁵ Арат. *Явления* / Пер., вступ. ст. и коммент. К.А. Богданова. СПб., 2000. С. 86–87.

¹⁶ Небо, наука, поэзия... С. 83–84.

¹⁷ Гигин. *Указ. соч.* С. 80–81 (II, 38).

И. А. Миролюбов
(Московский государственный
объединенный музей-заповедник)

О «звероподобии» императоров
в трактате Лактанция *De mortibus persecutorum*
(«О смертях гонителей»).

88

Ритор и христианский апологет Лактанций принадлежит к числу наиболее ярких авторов IV столетия. Его творческая активность выпадает на самое начало века, когда Римская империя, испытывая давление на границы и постоянные трудности в административной и хозяйственной сферах, входила в заключительную фазу своей истории. Яркой чертой этой эпохи становится абсолютизация императорской власти, однако в рамках общей тенденции императоры по-разному пытались сформулировать условия своей власти. В 293 году римский император Диоклетиан установил новую систему императорской власти – тетрархию. Конституция этого института подразумевала нахождение у власти сразу четырех соправителей: двух старших (августы) и двух младших (цезари). В 305 году состав коллегии сменился: цезари заступили на место августов, которые перед уходом «в отставку» выбрали новых цезарей. Такая система должна была, по задумке ее основателя, способствовать более эффективному управлению империей. Диоклетианом к власти было привлечено целое поколение¹ способных полководцев. Однако с его уходом из большой политики в 305 году вчерашние сотоварищи обнаружили, кроме государственных, также и свои личные интересы и стали бороться за единовластие. В результате Римская империя погрузилась в пучину гражданских войн. Кризис, продолжавшийся вплоть до 324 года, увенчался единовластием императора Константина².

Сочинение христианского апологета Лактанция *De mortibus persecutorum* («О смертях гонителей») – ближайший по времени появления³ нарративный источник, повествующий о тетрархии, ее

кризисе и падении. Заявленная автором цель, которая определяет отношение к героям повествования, – рассмотреть историю гонений на христиан в Римском государстве⁴. Однако кроме этого, и даже в каком-то смысле – в большей степени, Лактанций интересуется возвышением Константина, который пережил или одолел своих соперников за единоличную власть. Трактат Лактанция примечателен и как литературное произведение. Будучи ритором по роду деятельности⁵, Лактанций дискредитирует отрицательных персонажей своего повествования в том числе чисто литературными средствами. Одно из таких средств: уподобление императоров – противников Константина – зверям.

Обычное для Лактанция слово – *bestia*, которое обозначает всякое животное, особенно же – дикое и потому свирепое⁶. Хотя в тексте трактата упоминаются хищные звери, питающиеся в том числе и человеческим мясом, Лактанций использует это слово исключительно в отношении людей, императоров, которых он считает недостойными по причине их антихристианской политики. В ряде случаев Лактанцием используется более общее слово – *animal*, которое в широком смысле означает живое существо. Этим словом Лактанций обозначает домашнюю скотину, учитываемую в числе личного имущества (*De mort. pers.* 23.2; 7 – далее все ссылки на заглавный трактат Лактанция без указания его названия), а также туши животных (33.9). Но в ряде случаев оно применимо им к людям. Рассмотрим же конкретные примеры «звероподобия» героев повествования Лактанция.

Первым со зверем сравнивается император Нерон, которого Лактанций упоминает во введении к основной части своего труда, где перечисляет основные гонения на христиан до эпохи Диоклетиана. Завершая рассказ о Нероне, автор отмечает, что «даже могила столь злого зверя (*mala bestia*) не была обнаружена» (2.7⁷). Рядом встречаем упоминание императора Деция, так же гонителя согласно данным христианской традиции (4.1). Для этого персонажа римской истории Лактанций подбирает более внушительный эпитет: *execrabile animal*, которое отечественный переводчик Лактанция В.М. Тюленев удачно передает как «достойная проклятия тварь»⁸. Впрочем, здесь автор использует «звероподобные эпитеты» скорее в уничижительном контексте, не развивая тему самого звероподобия императоров. Очевидно, «зверскость»⁹ их состоит в бесчеловечном отношении к христианам.

Гораздо в большей степени Лактанцию интересны современные ему императоры. Диоклетиана и то поколение правителей, которое он привел к власти, Лактанций обобщает под наименованием

acerbissimae bestiae (16.1) и malae bestiae (52.2), то есть жестокие или злые животные. Есть, правда, и исключения. Эти понятия не распространяются на самого Константина¹⁰, его отца – императора Констанция Хлора, а также императора Лициния, бывшего на момент написания трактата союзником Константина¹¹. Впрочем, Лактанций прозорлив и понимает временный характер этого союза¹². В этом смысле показательно, что описывая синхронные действия Константина и Лициния по борьбе со своими противниками, он особенно акцентирует внимание на милосердии первого и жестокости последнего, отмечая, что противники боялись Лициния «словно бедствия» (*quasi malum*). Примечателен здесь выбор слова, которое мы уже встречали при описании звероподобных императоров гонителей – *malum*, т.е. зло; прилагательное от него – *malus*, т.е. злой, дурной.

Из числа императоров этого времени наибольшую неприязнь у Лактанция вызывает Галерий и его родственник (племянник¹³) Максимин по прозвищу Даза¹⁴. Именно эти императоры отметились наиболее жестокими мерами против христиан. Однако для отношения Лактанция есть и еще одно объяснение: Константин, в молодости служивший под началом Галерия¹⁵ в армии, испытывал к нему личную неприязнь. Галерий завидовал его успехам и вполне обоснованно боялся, что тот в свое время станет претендовать на императорский титул. Описывая Галерия, Лактанций отмечает: «этому животному была свойственна варварская дикость, чуждая римской крови» (9.2). Разъясняя варварство Галерия, Лактанций обращает внимание на то, что его мать вышла из задунайских областей, где свирепствовало племя карпов. Конечно, заявление Лактанция плохо соотносится с этнической ситуацией в Римской империи. Последняя была многонациональным государством, так что вряд ли можно считать Галерия варваром, т.е. выходцем из-за римских границ. Хотя этническое его происхождение неясно, однако мы знаем, что мать его носила латинское имя Ромула, а сам он служил в римской армии¹⁶. Впрочем, логику замечания Лактанция также можно понять. Очерняя Галерия, он стремится представить его именно иноземцем, чуждым культуры греко-римского мира, а потому варваром. Победы над «варварами», их подчинение и романизация – одно из главных направлений деятельности римской внешней политики. Неслучайно императорская монетная чеканка постоянно прославляет походы императоров и изображает пленных варваров, в том числе – волочимых за волосы¹⁷. Лактанций жестко иронизирует по поводу того, что должный быть покоренным «варвар» оказывается императором над римлянами. Обозначив Галерия как вар-

вара и человека, близкого к дикому состоянию, Лактанций описывает его соответствующим образом: «рослый, тучный, широкий и надутый; словами, поступками и всем своим видом он наводил страх и ужас на всех» (9.3–4). Нельзя не отметить, что, если оставить в стороне предвзятость Лактанция, его описание до некоторой степени удачно соотносится со схематическими портретами Галерия, выполненными в стилистике искусства эпохи тетрархии¹⁸: мы видим тучного мужчину с хмурым выражением лица. Дополняя его портрет, Лактанций отмечает, что Галерий держал при себе медведей-людоедов, которые «были схожи с ним свирепостью и величиной» (21.5). Подобное сравнение усиливает ощущение звероподобности самого императора.

В связи с упоминанием медведей примечателен один анекдот, переданный Лактанцием. Рассказывая о службе молодого Константина под началом Галерия, он сообщает, что однажды тот толкнул Константина в клетку к зверям – то ли под предлогом тренировки, то ли шутки ради. Константин, однако, был спасен, что Лактанций объясняет волею Бога. Анекдот о том, как Константин оказался в клетке со зверем¹⁹, встречается у греческого автора – Праксагора (FHG, vol. IV, p. 2), который независим от Лактанция, а также – в гиперболизированном виде – в позднейшей византийской традиции (у Иоанна Зонары – *Epitome hist.* XII.33). Однако и Праксагор, и византийский компилятор подчеркивают, что Константин именно одолел зверя, при этом конкретизируют какого – льва²⁰ (по Праксагору) или львов и медведей (согласно данным византийской традиции). Таким образом, этим авторам анекдот о зверях нужен для того, чтобы лишний раз подчеркнуть доблесть и физическую силу своего героя. Лактанций ничего не говорит ни о виде зверей (у него здесь указаны просто некие абстрактные «ferae», дикие животные), ни о том, как именно Константина одолел их; все внимание он концентрирует на самом факте пребывания Константина в замкнутом пространстве с дикими зверями. Изложение Лактанция придает этому метафорический характер: абстрагируясь от конкретного столкновения будущего императора с дикими животными, Лактанций по сути воспроизводит в уменьшенном объеме основной сюжет своего произведения – борьбу Константина против звероподобных императоров-гонителей, которых он в конечном итоге одолеет, истребит или переживет.

Развивая тему звероподобности Галерия, Лактанций сосредотачивает свое внимание на его протеже и родственнике – Максимилиане, за которым нарративная традиция сохранила прозвище «Даза», бывшее, очевидно, варварским именем. Знакома читателя с этим

персонажем, Лактанций называет его «неким молодым полуварваром» (18.13), а чуть ниже дает волю своему остроумию: «Даза, отнятый от скота (а ресогibus, т.е. от стад – И.М.) и выведенный из лесов, <...> получил на поприще и истощение восток (т.е. стал править восточными областями империи – И.М.); не разбираясь ни в военных, ни в государственных вопросах, он стал предводителем, но уже не среди скота, но среди войск» (19.6). Лактанций здесь вновь обращается к теме соотношения варварства и дикости, пытаясь представить Максимиана Даду звероподобным варваром, совершенно чуждым «римской крови». Дважды упомянув домашний скот, используемый в сельском хозяйстве, он вновь акцентирует внимание на том, что императорами над римлянами становятся люди, совершенно к этому не способные. Любопытно отметить, что прочая нарративная традиция рисует Максимиана Даду человеком робким и склонным к пьянству, однако, при всей скудости своего образования, любящего общество образованных людей (такая характеристика: *Epitome de caes.* 40.18–19²¹). Впрочем, изображения, идентифицируемые как его официальные портреты, все же ближе к описанию Лактанция и демонстрируют малопривлекательного, амбициозного и сурового человека²².

Рассмотрим, как Лактанций описывает действия «звероподобных» императоров. Назвав их, как было отмечено выше, злейшими и дикими животными, он неоднократно подчеркивает, что они выступали как разорители и терзатели. Это тем примечательнее, что в самом конце своего трактата (52.2) он, называя христиан «божественными стадами», уподобляет уничтоженных императоров-гонителей «хищным волкам» (*lupi rapaces*)²³. Важнейшим их качеством, вполне соответствующим образу хрестоматийного волка, является ненасытность и кровожадность, что приводит к поборам и жестокости. Друг императора Диоклетиана, императора Максимиан Геркулий, пополняет «кровоавую казну» (8.4), а кровавым забавам Галерия Лактанций отводит несколько глав (21–23). Еще одна характерная особенность – постоянное половое влечение. Максимиан Геркулий предается самому немислимому разврату (8.5), Галерий забирает матерей семейств и дочерей во дворец (21.4), а его племянник Максимиан Даза пытается при живой жене взять в жены вдову Галерия – Галерию Валерию (39.3). Последний пример вызывает особое возмущение Лактанция, который называет страсть императора «нечестивой» (это стремление Максимиана вызывает особое порицание еще и потому, что Галерия Валерия, будучи женой Галерия, приходилась тем самым родственницей и самому Максимиану), а самого его напрямую удостоивает прозвания «нече-

стивое существо, животное» (*animal nefarium*).

Интерес представляет и свойственная звероподобным императорам манера говорить. Вообще прямая речь или передача каких-то звуков с указанием эмоций в момент произнесения не так уж часто встречается в трактате Лактанция. Однако все фразы, вложенные в уста императоров, отличаются отрывочностью и резкостью, особенно ощущаемой на фоне цитируемых автором многословных императорских постановлений (например, Миланский эдикт 313 года – 48). Иногда императоры издают некий протяжный звук, стон (*gemitus* – 18.14; 42.2). На примере особенно несимпатичного для Лактанция Галерия раскрывается вся палитра «звуков». Описывая императора в трех ситуациях, автор сообщает, что тот «начинает рык» (*fremere coepit* – 24.7), «диким голосом восклицает» (9.8) и «мычит» (32.4). Характерно, что при вполне человеческом глаголе «восклицать» (*exclamo*) стоит указание на то, что голос был ужасен (*voce terribili*). Глагол *fremo* (рычать) встречаем у Вергилия при описании рычащего льва: он «рычит кровавой пастью» (*Aen.* 9.341). Используя же звукоподражательный глагол «мычать» (*mugio*), Лактанций для усиления эффекта называет императора без имени просто животным (*bestia*). Эта метафора очень ему понравилась. Потому, описывая смерть Галерия после тяжелой болезни и обращая внимание на его крики и стоны, он цитирует (33.8) Вергилия: «Вопль, повергающий в дрожь, до звезд подымлет несчастный, – так же ревет <...> раненый бык, убегая от места закланья» (*Aen.* II. 222–224 в переводе С.А. Ошерова).

В заключение следует заметить, что сочинение Лактанция дает обстоятельную и критическую оценку эпохи тетрархии, при этом автор рассматривает не только их религиозную политику, которая интересует его как апологета, но также нововведения в области административного управления и экономики²⁴. Однако, не довольствуясь такой критикой деятельности императоров, он также затрагивает их моральный облик и характеры. Но и здесь ему мало просто перечисления их дурных качеств и поступков (как это обычно принято в римских императорских биографиях – у того же Светония). Лактанций старается дискредитировать их и чисто языковыми средствами, создав негативный образ путем метафор и выбора соответствующих слов. Род деятельности ряда императоров в молодости (пастушество, уход за домашним скотом) и присутствие у того же Галерия медведей в зверинце подсказывает ему путь: он уподобляет императоров зверям. В своих выпадах он часто балансирует на грани оскорбительной риторики, однако ему удается создать яркие, запоминающиеся, хотя и безусловно негативные образы. На фоне

звероподобных императоров еще более выигрывает главный и безусловно положительный герой повествования – Константин, который в одном из эпизодов даже сражается с диким зверем (который, опять же, может восприниматься как метафора). Таким образом, читатель, знакомясь с этой галереей звероподобных императоров, еще сильнее ожидает благополучной развязки и триумфа Константина.

¹ Императоры – соправители, современники и политические наследники Диоклетиана: Kienast D. *Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*. Darmstadt, 2004. S. 264–265.

² Об эпохе: Неронова Н.В. *Поздняя Римская империя // История Древнего мира*. Кн. 3. М., 1989. С. 305–308; Corcoran S. *Before Constantine // The Cambridge Companion to the Age of Constantine*. New York, 2006. P. 35–54.

³ Его написания датируется весной 314 года или, самое позднее, зимой 314/315 гг: Barnes T. D. *Lactantius and Constantine // The Journal of Roman Studies*. 1973. Vol. 63. P. 29–46.

⁴ Гонимателями, соответственно, названы императоры, преследовавшие христиан. Практически все императоры начала IV века, кроме Константина Великого (306–337) и его отца Констанция Хлора (293–305), вели религиозные гонения против христиан.

⁵ О Лактанции и его сочинениях: Тюленев В.М. *Лактанций: христианский историк на перекрестке эпох*. СПб., 2000; Альбрехт М. фон. *История римской литературы*. Т. III. М., 2005. С. 1732 – 1749.

⁶ В качестве примера можно привести выражение *fera bestia* у Корнелия Непота (Dat. 3.2) и Тита Ливия (*Ab urbe cond. XXVI.13.12*)

⁷ Здесь и далее (кроме оговоренных случаев) – наш перевод по изданию: Laktanz. *De mortibus persecutorum – Die Todesarten der Verfolger / übersetzt und eingeleitet von Alfons Städele*. Turnhout, 2003. Издание снабжено обстоятельным комментарием.

⁸ Издание этого перевода: Лактанций. *О смертях преследователей / перевод с латинского языка, вступительная статья, комментарии, указатель и библиографический список В.М. Тюленева*. СПб., 1998.

⁹ Стоит отметить, что Нерон в римской традиции относился к «образцовым» тиранам. Он первым из императоров был объявлен врагом государства и вторым – после Калигулы, – кто был предан «проклятию памяти» (*damnatio memoriae*): Kienast D. *Op. cit.* S. 97.

¹⁰ Впрочем, Константин не принадлежал к плеяде соправителей Диоклетиана или тем, чье возведение в императорское достоинство он одобрил. Провозглашение Константина произошло в 306 году, через год после ухода из политики Диоклетиана, и без его участия.

¹¹ О времени их шаткого союза и последующего противостояния: Lenski N. *The Reign of Constantine // The Cambridge Companion to the Age of Constantine*. P. 70–77; Odahl Ch. M. *Constantine and the Christian Empire*. London–New York, 2010. P. 96–182; Миролюбов И. А. Император Лициний в свете пропаганды Константина Великого // *Исторический журнал: научные исследования*. 2016. № 4. С. 436–440. DOI: 10.7256/2222-1972.2016.4.19402.

¹² Остроумная мысль М. фон Альбрехта о том, что сочинение Лактанция – своеобразное предостережение Лицинию: Альбрехт М. фон. Указ соч. С. 1735.

¹³ Так – у Псевдо-Аврелия Виктора (сын сестры – *Epitome de caes.* 40.1). Лактанций устами Галерия называет его *affinis*, т.е. свойственник (18.14). О нем: Christensen T. C. *Galerius Valerius Maximinus: Studies in the Politics and Religion of the Roman Empire AD 305–313*. København: Det Teologiske Fakultet, 2012.

¹⁴ Лактанций называет имя этого персонажа как *Daia*; эта форма встречается в научной литературе, однако К. Макей весьма убедительно доказывает ошибочность передачи этого варварского имени и отстаивает форму *Daza*: Mackay C.S. *Lactantius and the Succession of Diocletian // Classical Philology*. 1999. Vol. 94. № 2. P. 207–209.

¹⁵ О ранней карьере Константина: Odahl Ch. M. *Op. cit.* P. 72–76.

¹⁶ Обстоятельная работа о жизни и карьере императора Галерия: Leadbetter B. *Galerius and the Will of Diocletian*. London–New York, 2009.

¹⁷ Монетные чеканки в честь войн с варварами: Абрамзон М.Г. Римская армия и ее лидер по данным нумизматики. Челябинск, 1994. С. 136–137; 149–150.

¹⁸ Портрет Галерия из его виллы *Romuliana*: Leadbetter B. *Op. cit.* P. 238. Очень характерный портрет с арки императора в Фессалониках: Kleiner D.E.E. *Roman Sculpture*. New Heaven–London, 1992. P. 425. Отдельного упоминания заслуживает скульптурный портрет мужчины с хмурым выражением лица, экспонируемый в Новой Карлсбергской глиптотеке (Копенгаген). Хотя и высказывались догадки, что это – неидеализированный портрет Константина; широко распространена его атрибуция как изображения Галерия: Сидорова Н.А. Портрет конца III – IV века н.э. // Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А. Римский скульптурный портрет. М., 1975. С. 93; Kleiner D.E.E. *Op. cit.* P. 405–406.

¹⁹ Более подробно этот анекдот и его фиксация в нарративной традиции рассмотрен в нашей статье: Миролюбов И.А. Константин Великий в клетке со зверем // *Индоевропейское языкознание и классическая филология*. 2017. Т. 21. С. 571–579.

²⁰ Сюжет борьбы Константина со львом лег в основу изображения на гобелене, выполненном по эскизу П. де Кортон в Риме в 1637 году. Гобелен экспонируется в Художественном музее Филадельфии (США).

²¹ Этот автор отмечает, что Максимиан в молодости был пастухом (*Epitome de caes.* 40.18), как и его дядя (или свойственник) Галерий, имевший прозвище *argentarius* (*Ibid.* 39.2). Таким образом, за уничижительными выпадами Лактанция, вероятно, есть какой-то фон: оба императора в молодости занимались пастушеством.

²² Его изображением считает схематичный портрет из Каира: Хафнер Г. Выдающиеся портреты античности: 337 портретов в образе и слове. М., 1984. С. 174. Слепок с этого скульптурного изображения экспонируется в ГМИИ

имени А.С. Пушкина (Москва). Впрочем, есть мнение, что это портрет Галерия: Kleiner D.E.E. Op. cit. P. 404–405.

²³ Лактанций вновь обыгрывает пастушескую тематику, показывая, что даже «пастухами» императоры в полном смысле слова быть не могли, так как скорее напоминали расхитителей-волков.

²⁴ Об этом – наша статья: Миролюбов И.А. Тетрархия Диоклетиана в трактате Лактанция *De mortibus persecutorum*: опыт критической оценки // Память и идентичность: особенности историописания в Античности, в Средние века и раннее Новое время. Москва, 2019. С. 77–86.

«Как баснословная химера...»,
или Вепрь во главе «крокодильих стад»

Название статьи напоминает бред сумасшедшего.

А на самом деле это обычные комбинаторные забавы русской поэзии на уровне VERBA. Игра «придумай врагу бестиарное имя» стара, как литературный мир.

И в европейской, и в русской поэзии бестиарий войны собран богатый. «Бери сокровища из древней кладовой», – учит граф Хвостов. Последуем совету. Откроем шкаф под названием «Война 1812 года» – и полюбуемся некоторыми «единицами хранения», посмотрим на бестиарный расклад сил в войне, предложенный русской поэзией начала 19-го века¹. Как выглядят Наполеон и его войско, Александр I, Кутузов, русские генералы и солдаты в бестиарных обличьях?

Нас ждёт множество странных сближений, неожиданных сюжетов, возникающих при попытке систематизации этих идентификаций. Причина всех этих странностей совершенно очевидна: все обличья существуют только на уровне RES, а потому живут по особым законам.

Главная оппозиция на уровне RES, отмеченная слоговой анафорой, «французы-захватчики / русские-защитники» предсказуемо влечёт оппозицию на уровне VERBA: «хула / хвала».

Два самых известных и во многом моделирующих текста, созданных по горячим следам Бородинской битвы, – «Гимн лиро-эпический на прогнание французов из отечества» Державина и «Певец во стане русских воинов» Жуковского. Многие поэты черпали бестиарно-комбинаторное вдохновение именно из них.

«*Гимн лиро-эпический...*» старика Державина не зря был любимой игрушкой арзамасцев – материал для пародий там действительно богатый. И основы бестиарно-комбинаторного подхода к изображению Наполеона заложены именно там. Державин, в свою очередь, вдохновлялся Апокалипсисом, где предсказана победа агнца над змеем: «Змий с агнцем брань сотворит, и агнец победит

его»² (Апок. 17, 14).

Наполеон у Державина – зверь сложносочинённый, откровенно демонологически окрашенный: тут и **дракон** и **змеевидный демон**:

Открылась тайн священных дверь!
Ишел из бездн огромный **зверь**,
Дракон иль демон змеевидный³...

тут и **вепрь**:

Вторым став Навходоносором,
Кровавы угли вокруг бросая взором,
Лил пену с челюстей, **как вепрь**,
И ринулся в мрак дебрь...

тут и **аспид**:

Но, взад озрясь, стуча зубами,
Огонь сыплет из очей.
Иль **аспид, лютый змей**,
Бежит так с поль, коль Север дует...

98

тут и (что вполне логично) библейский **«зверь таинственных числ», Люцифер о семи головах и десяти рогах**:

О! Так – таинственных числ зверь,
В плоти седьм-главый Люцифер,
О десяти рогах венчаный,
Дни кончит смрадно.
Сей мнимый гений, царь царей,
Падет злый вождь вождей –
Судьбы небесные издревле непреложны:
Враги Христовы суть ничтожны.

А воины Наполеона – стало быть – **«крокодилы стада»** и **ехидны**, причём **рогатые**:

Вокруг его **ехидны**
Со крыльев смерть и смрад трясут,
Рогам солнце прут;
Отенетя вокруг всю ошибами сферу,
Горящу в воздух прышут серу,
Холмят дыханьем понт,
Льют ночь на горизонт

И движут ось всея вселенны.
Бегут все смертные смятенны
От князя тьмы и *крокодильных стад*.
Они ревут, свистят и всех страшат...

И действительно. Когда вербные крокодилы собираются в вербные же стада – кто же запретит им реветь и свистеть?

А вот *русские воины* (да и весь русский народ) у Державина – *лев*. Причём именно в единственном числе:

Но буйные! где сами днесь?
Почто вы *спяща льва* будили,
Чтобы узнал свои он силы?

Грамматическая оппозиция «множественное/единственное число» принципиально важна: врагов много («вы будили»), лев один. Синекдоха выражает и единство, и превосходство силы: даже один русский лев управится с множеством врагов.

Державинский бестиарно-комбинаторный образ французской армии напугает кого угодно: драконо-вепре-змеевидный демон ведёт войско, состоящее из жутких гибридов: наполовину рогатых ехидн (ещё комбинаторика!), прыщущих серу, наполовину крокодильных стад, свистящих и ревуших. Поистине «чудище обло, огромно» – есть от чего потерять рассудок.

А кто же противостоит этой армии?

А только *агнец белорунный*,
Смиренный, кроткий, но челоперунный,
Восстал на Севере один, –
Исчез *змей-исполин*.

Тут снова вступает в силу грамматика: все враги – во множественном числе, а их победитель – в единственном, что особо подчеркнуто числительным «один». В результате битвы враг резко сокращает число своих бестиарных обличий – остаётся просто «*змей-исполин*», что страшно, конечно, но всё же не так, как в первоначальном фантастическом сочетании.

Александр у Державина предстаёт в обличье «*агнца белорунного*» – что объясняется самим автором в примечании: «под видом агнца представляется Христианская кротость и имеет отношение к тому, что царствующий император вступил на Престол под знаком Овна». Охарактеризован этот агнец в общем-то тоже оксюморонно (читай: комбинаторно): «смиренный, но челоперунный» – т.е. имеющий перуны вокруг смиренного белоснежного чела. Просто Зевс-

громовержец, а не агнец!

Эта бестиарная какофония не могла не привлечь внимания. Юный лицеист переворачивает картину с ног на голову – и заставляет старика-Державина петь заведомую ахиною:

Открылась тайн священных дверь!..
Из бездн исходит Луцифер,
Смиренный, но челоперунный.
Наполеон! Наполеон!
Париж, и новый Вавилон,
И кроткий агнец белорунный,
Превосходясь, как дивий Гог,
Упал, как дух Сатанаила,
Исчезла демонская сила!..
Благословен господь наш бог!

(«Тень Фонвизина»).

100

Ощущение галиматъи возникает в большой степени от перемены бестиарного кода: характеристики агнца-Александра (смиренность и челоперунность) переходят к исходящему из бездн Луциферу (читай: Наполеону, чья демонологическая сущность русской поэзией освоена прекрасно) и этот кроткий «агнец белорунный» упадает, как «дух Сатанаила». Всё перевернуто с ног на голову. Действительно после такой нескладухи (а то и ереси) остаётся только воскликнуть:

Денис! он вечно будет славен,
Но, ах, почто так долго жить?

На самом деле и у агнца есть помощники – например, *лев* (что вполне предсказуемо). С ним Державин сравнивает *Витгенштейна*:

Витгенштейн легче бить
Умел, чем отходить
Средь самых пылких, бранных споров,
Быв смел *как лев*, быстр как Суворов.
Вождь не презривый, гром как с облаков,
Слетал на вражий стан...

И разумеется, лев этот тоже комбинаторный – явно крылатый, т.к. умел слетать на вражий стан «как с облаков». Державин – прирождённый комбинатор, и соединять двух главных зверей русского военного эпидейксиса ему не впервой (вспомним хоть знаменитое: «Львиного сердца, крыльев орлиных...»). Эмблематический вени-

пейский крылатый лев и его роль в создании бестиарного похвального кода русской поэзии ещё нуждается в осмыслении.

Кстати, сам *Державин*, поющий славу русским воинам, тоже удостоивается бестиарной идентификации – у Жуковского он *лебедь* (что тоже вполне традиционно):

Державин грянет в струны.
О старец! да услышим твой
Днесь голос *лебединый*...

«Певец во стане русских воинов» – слава орлам.

Второй «главный» текст о войне 1812 года – это песнь хвалебная защитникам. Логично поискать там бестиарий хвалы. Увы, улов будет богатым количественно, а вот по бестиарному разнообразию Жуковский сильно уступает Державину, мастеру «отрицательного эпидейксиса» (термин наш – О.Д.). Давно известно, что брань больше способствует развитию инвенционного ресурса, чем славословия.

Враг Жуковского не очень интересует. Он просто *«хищник»* (по принципу «подставь любое имя, самое страшное»):

Давно ль, о *хищник*, пожирал
Ты взором наши грады?
Беги! твой конь и всадник пал!
Твой след – костей громады...

Причем хищник, изначально скакавший на коне, но при позорном бегстве его «конь и всадник» пали (что тоже вызвало бы вопросы – будь это уровень RES), а от продолжающего бегства «хищника» остаются гиперболические «костей громады», где имплицитно гнездится капнистовский червь, о котором речь впереди. На уровне RES картина абсурдна. На уровне VERBA – в самый раз.

Заметим в скобках, что вообще тема «общих» наименований («хищник» и особенно «зверь») заслуживает отдельного внимательного взгляда.

«Хищника» присвоит, в частности, юный Пушкин:

И Галлия тебя, о *хищник*, осенила...
(«Наполеон на Эльбе»)

Цель Жуковского прославить героев по принципу «вспомним всех поимённо» – хотя бы полководцев. С точки зрения бестиарной индивидуальной идентификации, текст беден: в основном у него все *герои – орлы*:

Да мчится ваш победный строй
Пред нашими *орлами*;
Да сеет, нам предтеча в бой,
Погибель над врагами...

Но с другой стороны – в этой орлиной многочисленности можно при желании увидеть и знак единства русской армии и высокого уровня её генералов. Действительно – что плохого, если армия состоит сплошь из орлов? Особенно если учесть, что и армия противника тоже укомплектована орлами (о чём речь впереди).

В русской поэзии 18-го века орлиная идентификация получала мощную поддержку от ономастики – носители фамилии Орлов «в углу не сидели», говоря словом Кантемира. Было, за что их славить.

И Жуковский традицию продолжает.

Орлов у него – разумеется, тоже *орёл*:

Орлов отважностью *орел*...

102

Помогает Жуковскому в развитии орлиной традиции и вполне «ресный»⁴ орёл – по преданию, вившийся над головой Кутузова перед Бородинской битвой: «Как скоро Кутузов выехал верхом осматривать войска и занимаемое ими местоположение, то над его головою явился парящий по воздуху орел, как бы предвещающая будущие его великие дела, которых ожидали от него Александр I и Отечество. Чудесный вождь российских сил при сем случае снял шляпу и во глубине души своей творил пламенные мольбы к крепкому во бранях Богу, да поможет ему совершить подвиг, который предлежит к избавлению Отечества. Вдруг по всем рядам российской армии загремело и продолжалось несколько времени громогласное “Ура!”. Когда римлянам случалось, выступив на поле Марсово, видеть над некоторыми из своих полководцев орла парящего, то они в победе над врагами не сомневались. Россы, узрев сие знамение над своим предводителем, твердо верили, что Небеса помогут им сокрушить строптивых и злобных врагов отечества»⁵.

Как же было поэтам оставить без внимания такой подарок природы?

Жуковский, разумеется, включает этого орла в фонд эпидейктических приёмов:

О диво! Се орел пронзил
Над ним небес равнины;
Могучий Вождь главу склонил...
«Ура!» – кричат дружины...

Но справедливости ради нужно сказать, что первым в стихах тему заздравного орла поднял Державин, ещё в 1795 написавший соответствующее стихотворение:

По северу, по югу
С Москвы орел парит;
Всему земному кругу
Полет его звучит.

О! исполать, ребята,
Вам, русские солдаты,
Что вы неустрашимы,
Никем непобедимы:
За здравье ваше пьем.

Орел бросает взоры
На льва и на луну,
Стокгольмы и Босфоры
Все бьют челом ему.

О! исполать вам, вои,
Бессмертные герои,
Румянцев и Суворов!
За столько славных боев:
Мы в память вашу пьем.

Орел глядит очами
На солнце в высоты;
Герои под шлемами –
На женски красоты.

О! исполать, красотки,
Вам, росски амазонки!
Вы в мужестве почтенны,
Вы в нежности любезны:
Здоровье ваше пьем!

И, разумеется, когда в 1812 году возник реальный орёл – Державину просто сам бог велел воспеть это событие. Упоминание об орле есть и в «Гимне лиро-эпическом – в примечании Державин замечает: «Известно, что при Бородинском сражении при осмотре российской армии князем Кутузовым виден был парящий над его главою орел. – Северная Почта. № 71». «О гигантском орле, парящем накануне битвы над Кутузовым, сообщалось в газетах. Державин написал стихи на этот случай, опубликованные отдельной бро-

шюрой 31 августа 1812», – свидетельствует граф Хвостов. Приведем это стихотворение:

Воанергес! Орел, сын грома!
Не ты ль на высотах паришь?
И снов святых Патмосска холма
Виденья бытием решишь?
О нет! — судеб проречь не смея,
Что агнец одолеет змея,
В тебе я зрю лишь дух Петров.
Так, — он над росским войском вьется,
Им гром и лавр вождю несется.
Се знак: — мы победим врагов.
<...>
Ты шел, — и пройдешь чрез *ехидны*, —
Овном сбодется лютый *зверь*.
Нога наступит Александра
На жруща пламем Саламандра.
Стратиг ты молнии Михаил!

104

Переключки с гимном видны невооружённым глазом: всё то же противоборство агнца и змея, уже знакомые нам ехидны (правда, без рогов). *Агнец* получает синоним «*овен*», Наполеон – определение «лютый зверь», добавляется игра на библейском значении имени Кутузова (свезло же поэтам! Такой топовый родители полководца им подарили!). К обличьям Наполеона добавлена обитательница огня *саламандра*.

Этого орла возьмут в свой арсенал многие поэты – уж больно хорош:

На Бородинские вершины
Седой орел с детьми засел,
И там схватились исполины,
И воздух рделся и горел...

(Ф.Н. Глинка. «1812-й год»)

В «Оде на парение орла над российскими войсками при селе Бородине в августе 1812 года» К. 3-ий описывает открывшуюся взору парящего орла бестиарную картину – побед *льва* над войском *ехидн*:

Орел, вися над главою
Полков российских, ввысь парит;
Се знак: вождь славный под Москвою
Победу дивную свершит...

...И се! На высоте ширясь,
Он зрит чудовищ вдалеке.
Полки российские, сближаясь,
Подобно огненной реке,
Эхидн шипящих облегают,
Бесстрашно грудь им подставляют...
Так разъяренный, *могучий лев*,
Ловца дерзкого завидя,
Хвост кверху, на средю изыдя,
Стремится в бой, расшвирипев...

Граф Хвостов в «Бородинской оде» диафорически свёл *орла «вербного»*, Кутузова, и *орла «ресного»*, над Кутузовым парящего. Получилась вполне комбинаторная картинка – *орёл над орлом*:

Маститый Севера *орел*,
Орлу спутник Задунайску,
Едва направил путь к Можайску,
Пустил громовых тучи стрел...
Орел, парящий среди бою,
Прорек, что свержен будет враг...

105

Главный *орёл* – разумеется, *Кутузов*:

Мыслью он парит над битвой,
И его *орлиный взгляд*
Движет волею и силой
Человеческих громад
(Вяземский, «Поминки по Бородинской битве»)

Сей остальной из стаи славной
Екатерининских орлов...
(Пушкин, «Перед гробницею святой...»)

Только басня и песня дерзают нарушить орлиное великолепие образа: *Кутузов – старый серый пёс*, по версии Крылова, а в песне *Кутузов – «старый воробей»*:

Князь *Кутузов* помнил слово:
Хоть не скоро, да здорово.
Старый воробей! –

(«Три народные песни»)

Из галереи героев отметим **Платова** – он у Жуковского фигура комбинаторная: одновременно *орёл и волк*:

Хвала, наш Вихорь-атаман,
Вождь невредимых, **Платов!**
Твой очарованный аркан
Гроза для супостатов.
Орлом шумишь по облакам,
По полно *волком* рыщешь,
Летаешь страхом в тыл врагам,
Бедой им в уши свищешь...

Свистит волк-Платов, свистят державинские крокодилы стада... Страшно на войне – даже и от одного комбинаторного свиста.

Редкий поэт, обращаясь к теме войны, избегает орлиного уподобления.

И, *хитрый* воин,
Он скликнул вдруг своих *орлов*
И грянул на Смоленск...

(Ф. Глинка, «1812 год»)

106

Мы привели эту цитату из-за эпитета «хитрый» в отношении Кутузова. «Хитрый» – это уже почти лиса. А Наполеон именно так и называл Кутузова – «старый лис». В качестве оффтопа заметим, что в английской карикатуре времён войны Наполеона изображали лисом. Среди русских стихов сравнения Наполеона с лисой найти не пока удалось. Наверное это повод приглядеться к национальным бестиарным кодам. А пока пусть будет английская картинка, где *гончие Платова* гонят *лису-Наполеона*. (илл. 1).

Уподобление *орлу Александра* логично: кому же предводительствовать орлами, как не державному орлу!

Хор Вселенной, трубы славы,
Разносите похвалу
Гению-Царю Державы,
Самодержцецу орлу..
(Николев, «Хор для польского на новый 1813 год...»)

Иногда даже непонятно, кто именно подразумевается под орлиным обликом – Александр или Кутузов:

А ты, водимый полк орлов рукой героя,
К победам от побед, ко браням от покоя!
(Вл. Измайлов,
«Песнь Отечеству на победы над французами»)



Илл. 1. Наполеон в облике лисы. Английская карикатура начала XIX в.

Пушкин не забывает и *геральдического орла* – правда, в весьма своеобразном контексте:

Его мы очень смирным знали,
 Когда не наши повара
Орла двуглавого щипали
 У Бонапартова шатра

(«ЕО», 10-II).

Очень часто орёл показан в паре – в конфликтном взаимодействии с каким-то из французских зверей

У П. Голенищева-Кутузова в «Оде его императорскому величеству» *орёл-Александр* поражает *адскую гидру Наполеона*:

Где ты, с огромными крылами
 Наш быстрый северный *орел*?
 Паришь ли ты под облаками,
 Иль звезд превыше возлетел?
 В эфире ль солнца светом блещешь,
 Иль пламенны перуны мещешь
 И *гидру адскую* разишь?

у юного Пушкина, хорошо усвоившего львино-орлиную топику, – льва:

Не се ль Элизиум полнощный,
Прекрасный Царскосельский сад,
Где, *льва* сразив, почил *орел* России мощный
На лоне мира и отрад?

(«Воспоминания в Царском Селе»)

Было бы странно – если бы орлов не было в песнях о войне. И они есть:

...Да не пташечки, не касаточки
Вкруг тепла гнезда увивалися;
А сплеталися *орлы северны*,
И садились вкруг каменной Москвы
Вкруг сердечушка Царства Русского...

Не забыты и былинные приёмы:

108

Не орлы летят по поднебесью,
То дружинушки идут к Полоцку.
Как встречает нас витязь Витгенштейн:
«Удалые вы, добры молодцы...»

(М. Щулепников,

«Песня ратников Санкт-Петербургского ополчения»)

Орлиная топка соединяет военную и поэтологическую темы: для воспевания подвигов победителей тоже нужны *орлиные крылья*:

Дай муза мне *крыле орлины*,
Мой дух! Пари до облаков,
Да лира стройно воспеваает,
Да новы силы ей вливает
К царю, к Отечеству любовь!

(П. Голенищев-Кутузов,

«Во славу бессмертных подвигов царя...»)

Орлов (как и львов) в русской поэзии и в 18-м веке было предостаточно – но после гимна Жуковского их число ещё более резко возросло: орлиная номинация для героев снова вошла в моду.

В.Ф. Раевский в «Песни воина перед сражением» свидетельствует, что поэзия Жуковского очень помогает воспитанию воинов-орлов – и, соответственно, поэтов, пользующихся орлиной номинацией.

цией:

Краса певцов, наш бард любимый,
Жуковский в струны загремит...
И юный росс, приникши слухом
К его цевнице золотой,
Геройским вспыхивает духом
И, как с гнезда *орел* младой,
Взлетит испить добычи бранной
Вослед испытанным вождам...

Оставим орлов парить под облаками – нам их всё равно не перечесть. Интересно было бы посмотреть – у кого их нет. Но не теперь.

Вернёмся к другим бестиарным обличьям участников войны. Среди звериных двойников *Наполеона*, безусловно, лидирует *змея*.

Причём змей этот отличается коварством и умением льстить – но россиян этими кознями не обманешь.

В оде Ф. Иванова «На разрушение Москвы», по сути, повторяется ситуация крыловской басни про волка, просящего мира, и умного пса:

О славе позабыл, лишь мыслит о спасеньи,
Со ядовитых уст в обманчивом смиреньи
Льет пагубную лесть и сеет злой обман;
«Да будет мир меж нас!»
Твой мир есть отдых змея!
А дружба – ков злодея!..

Среди полчищ Наполеоновых змеев отметим хвостовского. Его особые приметы – даже не умение летать, не детальное описание его зубов и ядовитого языка, а страсть к неге. *Змей*», успевающий при всех разрушительных преступлениях «*нежить грудь*» «*отливом солнечным*», запоминается:

Зрю – быстро движется *огромный дикий змей*,
Надменный селянин Египетских степей,
Исполненный алчбы, и злобы, и коварства;
Дыханьем заразя в Европе Южной царства ,
В пределы мраза, бурь склоняет дерзко путь,
Отливом солнечным кичливо нежа грудь
<...>
Из Корсиканских благовонных
В Европу *лютый змей летит*,
...Во все страны взирая алчно,

Являет тело желто-мрачно,
Покрыто сизой чешуей.
Взор – быстро-зрящ, секира – зубы,
Язык – точащий яд сугубый,
Шипение болезнь ушей.
Он в клуб виясь, свой ков скрывает,
К Лютесе продолжая путь,
Где дерзостно главу вздымает,
Отливом солнца нежит грудь...

(«Благоденствие Европы»)

У И. Койленского в притче «Пчела и змия» змей превращается в **змию** в соответствии с басенной поэтикой:

Змия коварная, презлая,
Пошла войной на целый свет;
Шипит, свивается, ползет,
И все, что встретит, уязвляя,
Кричит: «иль все ко мне, иль всех я истреблю!
Кто может противстать моей могущей силе?»

110

Змие подобен «**злбный зверь**» **Наполеон** и у Николева в «Оде победам российского воинства»:

И се! – В погибель **зверя злбна**,
Рушителя земных устройств,
Геенне – лютостью подобна,
Змие – злоухищреньем свойств,
Что в хищные заграбя лапы
Царей короны – митру папы,
В берлог их царства обратил...

Но у этого змиеподобного зверя есть лапы (и это не Хвостов написал!), а царства он обратил «в берлог» – вдруг возникла медвежья топика...

У Ф.Н. Глинки подобен **змею огонь**, метонимически, безусловно, связанный с французским нашествием:

Огонь свой праздник пировал:
Рекой шумел по зрелым жатвам,
На селы **змеем** налетал...

Вл. Измайлов применяет змеиную метафорику к **способу передвижения Наполеона**. «**Изгибом скрытых змей**» – это действительно ново:

Давно ли ты, о враг народного спокойства!
Изгибом скрытых змей несяся в путь геройства,
Вбежал в великий град и в царственный чертог...
(«Песнь Отечеству на победы над французами»)

А Державин в «Оде на смерть фельдмаршала князя Смоленского» преобразовывает уже знакомый нам по «Гимну...» портрет адского зверя – теперь у него змеи на голове:

Злодей земли из бездн встает...
Огнистый мечет взор суровый,
И змеи дыбом на главе...

Битва орла и змея – отдельный, очень частый сюжет:

У тихих вод Москвы *пернатых обладатель*
С холма на древний Кремль свой быстрый взор вносил;
Как вдруг из мрачных нор *ползущий обитатель*,
Отважно ринувшись, его в грудь уязвил.
...На землю с высоты кипяща каплет кровь,
Лютее брань меж ими вновь.
Вотще *чудовище* всю ярость истощает,
С остатком духа в нем смешенный яд дымит;
Разит еще *орел*; труп смрадный в дол бросает,
И выспрь торжественно парит.
Равно *Наполеон*, шед к Северу кичливо,
Возмнил, что русску мощь с лица земли сотрет...
(Из «Сына Отечества»,
«На последние происшествия в Европе»)

111

Рядом со змеем по частоте употреблений стоит *дракон*. Оно и понятно: тоже близко к демонологии, да и рифма «Наполеон-дракон» его подсказывает:

Но бог, казня *Наполеона*,
Хотел Европу от *дракона*
Твоим пожаром искупить
(Н.М. Шатров, «Пожар Москвы в 1812 году»).

Кутузов! – Галлов сокрушитель!
Се Царства русского спаситель!
А тот, как яростный *дракон*,
Его стрелами изъязвленный,
Его громами пораженный,
Кто мчится там? – *Наполеон*
(М.Лобанов, «Ода российскому воинству...»)

Иногда вместо «Наполеона» в рифму идёт его императорский атрибут:

Я вижу страшного *дракона*,
Парящего в огнистой мгле;
На нем железная *корона*,
Смерть, ужас носит на челе...
(Голенищев-Кутузов, «Ода на истребление врагов...»).

С *драконом* граф Хвостов рифмует *Беллону*:

Умолк на время гром неистовой *Беллоны*,
Сомкнули челюсти свои ее *драконы*
(«Благоденствие Европы»).

Впрочем бывает *дракон* и без привычной рифмы, зато «*фортуной холенный*» – как у Николева в «Отголоске лиры»:

112 А сзади глад, болезнь и груды мертвых тел,
Наполеоновых следы великих дел,
И сам *дракон*, средь галлов появленый,
Фортуной холенный, тщеславьем отравленный...

или почитаемый богом у того же Николева в «Гимне песнопевца...»:

Дракон все царства поглощает;
А все еще дракон – твой Бог!...

Крылатый дракон Голенищева-Кутузова интересен тем, что предводительствует *вранами*:

Давно ли ты, *дракон крылатый*,
Из тартара рожденный в свет,
Убийством, лютостью чреватый!
Простер на полночь свой полет?
Давно ли *хищны, алчны враны*,
Нам к ранам прилагая раны,
Несли к нам в сердце огонь и смерть...

Разумеется, все эти драконы возникли не без влияния державинского.

Если среди обличий *Наполеона* есть *змеи-драконы* – зачем не быть многоглавой *гидре*? О числе её голов, разумеется, точных данных нет – но чаще всего их сто:

Вотще *стоглавая та гидра* мечет гром,
Вотще главы ее рождаются кругом,
По мере, как их росс подобно злаку косит,
В геройские ряды погибель не наносит!
(Д.Гл.б.в. «Сражение при Бородине»);

Скоро, о други! Сей *гидры стоглавой*
Зев сокрушится пред строем граждан!
Бог увенчает иль смертью, иль славой
Потомков славян!
(Вл. Измайлов,
«К московским стихотворцам на день 2 сентября
1812 года»);

Господь! Господь! Венчай начало,
Разрушь союзов злых состав,
Да *гидры многоглавной* жало
Исторгнуто из корня став,
Не появится в свете боле..
(Николев, «Гимн песнопевца, сочиненный в Тамбове»)

113

Но не змеиным племенем единым. Есть для *Наполеона* и другие звери.

Например, из семейства *кошачьих*.

Скажем, *лев*.

Вяземский писал А. И. Тургеневу из Варшавы: «Я опять за Байрона: “Чему радоваться, что свалили *льва*, когда после него остались на добычу волкам” (в строфах его о Наполеоне в “Пилигриме”)⁶».

Было бы странно – если бы *Наполеона в львином обличье* не было у Хвостова, рождённого под знаком Льва и большого любителя оставлять везде львиную сигнатуру. А тут и случай представился: *Наполеон*, рожденный под тем же знаком, получается дважды *львом* – и строчки из стихотворения «Расилову»:

За принесенную столице древней рану;
Закроем *льва* сего ненасытимый зев –

звучат столь же бестиарно, сколь астрофилологично.

Другая популярная дикая кошка среди обликов *Наполеона* – *тигр*:

Сей лютый *тигр*, не человек,
Явился в просвещенный век...
(Карамзин, «Освобождение Европы...»)

Подобно бурному потоку,
Страну он нашу наводнил,
Подобно *тигру* он жестоку,
Невинну кровь россиян пил...

(Рылеев, «На погибель врагов»)

Тигриный облик в общем тоже укладывается в традицию: тигриность французов отмечал ещё Шишков.

Державин среди обличей *Наполеона* назвал *вепря*.

Этот образ приживётся:

Вспоенный кровью вепрь, бич роковой десницы,
Полсвета оружив и лестью, и мечом,
Обильный в хитростях татей, цареубийцы,
Пришел покрыть всю Русь и пеплом, и стыдом...

(Ф. Иванов, «На разрушение Москвы»)

Вотще злодей окровавленный,
Как *вепрь* до сердца уязвленный,
Остаток собирает жертв
Коварства, лютого обмана....

(Карамзин, «Освобождение Европы»)

У Карамзина *вепрем Наполеон* становится уже на стадии уязвления – и мог бы быть отправлен в раздел жалких зверей:

Крокодил – тоже популярный образ. «*Крокодилы стада*» Державина не пропали даром.

У Ф. Синельникова *вся война – битва разбуженного льва (Александра) и крокодила (Наполеона)*:

Всемирный бунт *Льва* пробудил.
Мир зыблется – валятся горы,
Сомкнуло солнце светлы взоры; –
На сушу выполз *Крокодил*. –
Ползет – и изрыгает зевом
Драконов, Гидр, Скорпий и Змей;
В изгибах, в челюсти, по чревом
Вмещает ад и тьмы смертей. –
... На все яд разливает с жала, --
Земна громада задрожала;
Он в бедра *Льва* стремится его...
Но *Крокодил* в пылу сугубом,
Свился в кольцо – катится клубом,
Мнит сердца *Львина* досягнуть...

(«Разбуженный лев...»)

Самое страшное здесь – всё новое умножение чудовищных сущностей: этот крокодил оказывается в состоянии «извергать зевом» «драконов, Гидр, Скорпий и Змей». И весь этот бестиарный плеоназм против одного разбуженного льва. Ситуация грамматически похожа на державинскую – когда «агнец белорунный» один восстал против всей нечисти.

Интересно виртуальное столкновение *двух вербных львов: Наполеона и Александра*. Жалко, что никто из поэтов не догадался столкнуть противников в одном обличье. Это была бы красивая риторическая задача. И пример решения есть у Феофана Прокоповича⁷.

Крокодилом видится *Наполеон* и Воейкову:

О русская земля! ты век не производишь
Ни тигров яростных, ни алчных крови львов,
Ни злых крамольников, страшнейших тех чудовищ.
Нет, мать! не твоей утробой рожден
Сей *лютый крокодил*, короны похититель,
Чертогов, алтарей, престолов сокрушитель...

(«К Отечеству») 115

Здесь опять комбинаторика – по скрытой антитезе. Раз русская земля не производит чудовищ из породы диких кошек – «тигров яростных» и «алчных крови львов», значит, их производит какая-то другая земля. В контексте стихотворения – та же, что произвела лютого крокодила. Так что выходит, что все эти **львы и тигры – крокодилово войско, армия Наполеона**.

Птичьи образы в описании войны – особая тема.

Наполеон птица – страшная:

Обняв кровавыми крылами
Европу всю, Наполеон,
Завистными весьма глазами
Взирал на тучный север он...

(М. Невзоров, «Ода на чудесные российские победы»)

Страшна она именно в силу неизвестности своего имени, данная по синекдохе – через свои крыла:

Когда у страха глаза велики – одного зверя бывает мало. Это мы видели уже у Державина. Вот тут-то и наступает разгул комбинаторики.

Наполеон может совмещать традиционные библейские образы *льва и змия*:

Но спасти Европу, спасти Россию,
Попрать ногою льва и змию,
Когда к нам в сердце враг вошел...

(М. Невзоров,
«Ода на случай войны с французами 1812 года»);

тигра, вепря, змея, льва:

Судбины колесом вертит Наполеон...
...**Как тигр**, алчною разъяренный,
В Россию ворвался;
Со скрежетом зубов чрез холмы, доли рыщет,
Как вепрь очми грозит, **как змий** прельщением
Свищет...
...В **змеиный** вьется ль клуб, иль страшно **рычет львом**...
(Ф. Иванов, «Песнь великому вождю героев»)

И все эти страшные звери побеждены громами Михаила-защитника, который к тому же

116

...оживил полки, тобой водимы,
И возвратил **орлу** его палящий гром...

Орёл тут, несомненно, Александр.

Наполеон – змий, гидра, дракон – как и подобает «фурии ада»:

Где злобна фурия ада?
Где **змий** француз **Наполеон**?
Где **гидра** смертоносна яда?
Уполз тьмоглавый сей **дракон**...
(А. Кулаков, «Стихи в день Богоявления. На войну»)

Рифму Наполеона с драконом уже не разорвать.
Войсков в уже упоминавшейся оде «Отечество» рисует бестиарные портреты захватчиков прежних веков

Мамай с ордой татар, как **волк** на верный лов,
Зубами скрежеща, бежит из нырищ, гладный...
Лев Скандинавский, Карл, грозит Россию стерть...

Наверное не будет большой натяжкой предположить, что Наполеон сочетает в себе этих зверей – **льва и волка**.

Священник Матфей Аврамов (М.А. Знаменский) сочинил прощальный стихотворный плач от лица Москвы под названием «Мос-

ква, оплакивающая бедствия свои, нанесенные ей в 1812 году рукою жестокого и злочестивого врага и вместе утешающая страждущих сынов своих», где образ *Наполеона* составлен из разных зверей.

Сначала он *орёл*:

А где мои сыны? Мои где красны дщери?
В то время, как меня терзают *алчны звери*,
Как кровожадный стран западных *орел*
Из сердца выпить кровь на грудь мою взлетел,
Куда *птены мои несчастны* удалились?
Где от когтей его, несущих смерть, сокрылись?

Сыны Москвы, то бишь **русские войны**, вдруг оказываются *птенецами*, которые думают не о битве с врагом, а о том, чтобы скрыться от его когтей.

Потом оказывается, что у Наполеона *змеиная голова*:

Главу змеиную ты к облакам подъемлешь,
Оттуда стран земных пространства все объемлешь...

117

А потом он и вовсе предстаёт *корсиканским тигром*:

Как кровожадный тигр, тигр гладный, разъяренный,
Стрелой ловчего внезапно пораженный,
Добычей пойманной отчаявшись владеть,
Бежит – и растерзав, свою бросает снесь:
Так корсиканский тигр, меня лишаясь, в жертву
Умыслил принести неслыханному зверству...

Речь в стихотворении, повторяем, идёт от лица Москвы. Она сравнивает себя с *потерявшей гнездо птицей*, а своих сынов с *беззащитными птенецами* (причём неоднократно):

Хоть матери на вопль и соберутся чада,
Но в них какая мне иль им во мне отрада?
Где *кокош без гнезда*, без крыл – нагих птенцов
Согреет, соблюдет? Где им найдет покров?

Кокош – это курица, как сказано в примечании. Выбор бестиарного кода и аргументация выглядит странновато: казалось бы, логичнее увидеть птенцов орлами, готовыми сразиться за свою мать... А уж сравнение *Москвы с курицей*...

Дальше совсем грустные вещи говорит своим птенцам мать-Москва – про *червя могильного* вспоминает:

Что возвещу им? – Что мой им покажет перст? –
Здесь пепл и прах – а там – труп по земле простерт,
Труп обезглавленный, от гнойных ран смердящий,
В которых уж давно гнездится *червь точащий*...

Червь – особенно если он «ресный» – всё равно, чей прах грызть – прах защитников Москвы или череп Наполеона (как увидим дальше)...

Логичным результатом всех комбинаторных игр с образом *Наполеона* будет *химера*, причём баснословная – как у Хвостова:

Как *баснословная Химера*
Во все страны огонь несет. –
Там угрызает *змий Ибера*,
Там яд в Гесперию лиет,
Там на Панонию стремится,
Там хвост склона на Тибр кичится,
Там свой неукротимый гнев
К *приморску Леопарду* клонит...

118

Как видим, европейские страны у Хвостова тоже в бестиарных масках: *иберийские змеи, приморский леопард*...

Мифы о *чудовище (Наполеоне)*, пленившем красавицу (Европу) в большом ходу у поэтов. Причём род чудовища не уточняется – так страшнее:

Какую вижу толь смущенну
Жену, сиявшу красотой,
Стенящую, изнеможенну...
...Над ней *чудовище ужасно*
Несется и грозит всечасно
Дыханье, жизнь ее прервать...

(П. Голенищев-Кутузов, «Радостная песнь во славу бес-
смертных подвигов...»)

Часто *Наполеон* – просто «*зверь*», с добавлением эпитетов «алчный, злой, лютый»:

Твой враг как Голиаф кичится
И в упоении своем,
Как алчный, лютый зверь, стремится
Возжечь пожар в дому твоём..

(М. Невзоров)

Граф Хвостов доводит метафору зверя до высшей точки: *Наполеон «образец зверства»*:

Но днесь *Наполеон* свирепый
Несытый боле, чем Аттила,
Стал *миру зверства образец*...

(«Освобождение Москвы»)

А что добавила русская поэзия к уже описанному нами державинскому бестиарному облику *французской армии*? Про *львов и тигров* мы только что слышали.

Раз предводитель – *змеи*, логично предположить, что и *воины* – *змеи*:

Текут от запада злодеи разъяренны,
Как змеи ядом упоенны,
И стон глухой дает под силой их земля

(Ф. Глинка,

«На соединение армии под стенами Смоленска
1812 года 22 июля»).

Или тигры.

Генерал *Вандамм* – *тигр*:

Когда *свирепый тигр* ловца в лесах сретает,
Иль в отдаленности лишь глас его внимает,
В ужасной ярости вздымает дыбом шерсть,
Крутит хвостом своим, дерет когтями персть,
Сверкая в гневе он кровавыми глазами,
Являет вскоре пасть зияющую огнями,
К добыче по ее торопится следам
И ломит мелкий лес: такой в бою *Вандамм*...

(Хвостов, «Благоденствие Европы»).

119

Часто это абсолютно фантастические, откровенно басенные звери – заведомо составные –

Химеры и кентавры:

Чудовища ему послушны,
Подобье *басенных кентавров и химер*,
Лежат вокруг его изъязвлены, бездушны.
Там Витгенштейн троих *драконов* жало стер...

(А. Востоков, «Дифирамб к россиянам»);

львы и церберы:

Расторг враждебный дух неумолимой брани
Рукотворенных львов и Церберов гортани

(Хвостов, «Благоденствие Европы»)

Французы – *скопище тигров*, которых гонит *орёл-Кутузов*:

Вижу героя в подвигах ратных...
Орлим полетом с жадной стремится
Гнать от России *скопища тигров*,
Гнать от престола хищника царств..

(С. Шихматов, «На кончину генерал-фельдмаршала
князя Смоленского»)

Не только среди русских есть *орлы*. Образ для французов не менее постоянен, чем для русских солдат. Пушкин пользовался им не раз:

И вспыхнет брань! за *галльскими орлами*,
С мечом в руках победа полетит...

(«Наполеон на Эльбе»)

Давно ль орлы твои летали
Над обесславленной землей?
Давно ли царства упали
При громах силы роковой

(«Наполеон»)

120

Так что *орлы против орлов*.

У Голенищева-Кутузова есть вариант выхода из риторической ловушки: наполеоновым «*орлам*» добавлен эпитет «*мнимые*» – и всё становится на свои места:

Где ж адски скрылись исполины,
Мечтавши стать на верх небес?
Где ж *мнимые полки орлины*,
Производители чудес?

Французских солдат часто не удостаивают отдельных наименований, определяя их общим словом «*звери*».

Армия Наполеона – сборище *зверей, гладных, жадных, злых*:

Текут толпы, корыстью гладны,
Ревут, *как звери* плотоядны,
Алкая пить в России кровь....

(Ф. Глинка, «Военная песнь...»)

Под смоленскими стенами,
Здесь, России у дверей,
Стать и биться нам с врагами!..
Не пропустим злых *зверей!*

(Солдатская песнь... во время соединения войск у города
Смоленска в июле 1812 года)

Когда смешно.

До сих пор мы говорили об устрашающих обличьях Наполеона и его армии. Но есть и второй – не менее популярный – принцип изображения врага: представить его мелким зверем, жалким и смешным. Режим литоты (термин А.Е. Махова⁸) в применении к Наполеону, и особенно к его армии, включается постоянно.

Волк – частый образ **Наполеона**. Казалось бы, ему следовало быть в разделе страшных зверей, но в русской поэзии **волк-Наполеон**, как правило, показан в момент расправы над ним – поэтому волк попадает в разряд жалких зверей:

Где он, со пламенным мечом
Женящий князя тьмы и злобы,
Глотавшего в пути своем
Болезни, муки, смрад и гробы,
Бегущего, как хищный волк?

(Державин,
«Ода на смерть фельдмаршала князя Смоленского»);

Тиран завыл, **как волк**... и в ад вдруг провалился!..

(Николев)

У всех в памяти крыловская басня, где **Наполеон – волк**, **Кутузов – пёс** (соответственно **русские воины – «гончих стаю»**):

«Ты сер, а я, приятель, сед,
И **Вольцю** вашу я давно натуру знаю;
А потому обычай мой:
С **волками** иначе не делать мировой,
Как снявши шкуру с них долой».
И тут же выпустил на **Волка гончих стаю**.

На страну ты благодатну
Зубы **волчьи** наострил!
Иль забыл ты грудь булатну,
Их об кою иступил?

(Песня)

Есть и совсем снижающие образы:
Наполеон – заяц:

И Дон-Кишот умнее был!
Желая удалцом казаться,

Во чтоб ни стало – но подраться,
На стадо он баранов шел;
А ты – сброд шутовской повел
На бой, на рать с богатырями!
За то и доказал ногами,
Чего не сделал головой:
Как заяц, уплелся домой..
(«Побег Наполеона Карловича из земли русской»)

Наполеон – пёсий сын:

Вперед, **пёсий ты сын**, не обманешь уж нас!

Наполеон – гадина:

Кожу, рожи не оставит,
Кости как в мешке стряхнет;
Словно гадину раздавит,
Иль как луковку сожмет...

(Песня)

122

Наполеон–рак:

Напрасно так, дружок! Храбришься;
Как рак, столкнешься ты на мель... –

такие слова слышит Наполеон от старушки с помелом» (бабы Яги») в тех же шутивных стихах. И напуганный её словами – сам произносит:

Но я дрожу от тумачков;
Мне что-то очень стало страшно!
Нет! В Индию идти опасно;
Рюстан! Без всех обиняков,
Напившись кофею с коньяком,
Махнем к спасению голов...
Пусть скажут, что **пополз я раком**;
Хоть бег бесчестен, да здоров...

В народной песне обыгрывается русская пословица:

За горами, за долами,
Бонапарте с плясунами
Вздумал вровень стать.
Конь куда с копытом мчится,
Рак туда ж с клешней тащится,
И давай плясать.



*Раздайся, распутись Парижъ передо мной!..
На ракъ пѣду я съ бирюльками домой.*

Илл. 2. Тербенёвская азбука. Буква Р.



*Гуляйъ любезный свистъ, великій Корсиканецъ
Будь заль какъ пугръ и подзь какъ я и пруссакъ заецъ*

Илл. 3. Тербенёвская азбука. Буква Г.

Наполеон – «робкий зверь»:

Но где ваш вождь, покрыт кровями?

Как робкий зверь бежит лесами...

(Голенищев-Кутузов)

Французы, будто робкий зверь,

В норе зарылись теперь...

(Хвостов, «Александрю Сергеевичу Пушкину...»)

Враги меняют число на единственное, делаясь ещё более робкими и малыми.

Всё обиднее и обиднее. И вот уж –

Наполеон – червь

Да узрит враг, плоть нашу жрущий,

Что пред Тобой он **червь ползущий,**

А Ты – наш Всемогущий Бог!..

(Н. Шатров, «Молитва израильского народа...»)

124

У Н.Николева в оде «Возвращение тирана Наполеона во Францию» судьба **Наполеона** представлена как превращение из **льва** в **червяка**:

Как мог польстить себя, что старым мастерством

Раздавленный червяк, как прежде, будет **львом**?

Капнист к Наполеону применяет убийственный (во всех отношениях) аргумент – подведение под общее. Великий и ужасный **Наполеон** – как и все смертен; как и все, он в конце концов просто **добыча червя**:

Теперь там труп титана кроет

Лишь персти чужеземной горсть,

И в черепе останки роет

Презренный червь, гробницы гость...

(«На смерть Наполеона»)

Представим некоторые из многочисленных птичьих обличей **Наполеон – ястреб, не предвидевший опасности**:

Се **ястреб** вьет гнездо высоко,

Едва верх кедра видит око;

Вдруг гром – гнезда и кедра нет!

(Ф. Кокошкин, «Ода на бегство Наполеона»)

Наполеон – петух и обципанной сыч в противовес орлу:

Будь ты проклят от нас враг *оципанной сыч!*
Не из рода Орлов – *Корсиканской петух!*

<...>

Да и кто же видал, да и кто же слышал,
Чтоб *ободранный сыч* мог сразиться с орлом?
Орел всем птицам царь, всему свету судья!
А *оципаннный сыч* всему свету – смех.

(Песня на освобождение царствующего града Москвы...)

Наполеон – вран:

И музы в празднестве великом
Ликуют торжество всех стран.
Суровым устрашать их криком
Не будет *корсиканский вран*

(Хвостов, «Александр I в Париже»)

В стихотворном посвящении реке Кубре Хвостов видит в мечтах, как именно его родная речка становится местом гибели Наполеона

Дерзай! Ненасытому *врану*
Внеси глубоко в сердце рану
И гнусный труп в волнах сокрой

(«Кубре»)

В «Песни Отечеству на победы над французами» Вл. Измайлова целый бестиарный сюжет – *вран (Наполеон)* налетел на лагерь спящих *орлов (русских воинов)* и был побит ими:

Так в мраке невзначай, когда *орлины клики*
Стихают под крылом их стражи и владыки,
В гнездо молодых орлов влетает хищный вран;
Но *глас орла* к сынам несется,
Полк орлий вокруг его сомкнется, –
И мигом хищник гнезд попран

Вот здесь правильный бестиарный расклад, не то что в рассмотрено выше «Плаче Москвы», где русские воины – робкие птенцы. Рифма *«вран – попран»* идеально подходит для ситуации.

Конечно, можно сказать, что и ворон – образ устрашающий, учитывая связанную с ним могильно-кладбищенскую и предсказательную топику. Но все же это страх другого рода, чем в случае с

тиграми и крокодилами. А формально – сравнение с вороном из числа литотных.

Могильные ассоциации *врана* доводит до логического финала использование этого образа на уровне RES–когда в кладбищенских картинах присутствует уже не метафорический, а вполне реальный вран:

...Подобно тартару, могила
Пожрала плотоядный стан;
По дебрям кости сопостата,
На углу черепе тристата
Пустынный восседает *вран*...

(А. Урываев,
«Песни на поражение галльского фараона...»),

Убитых тьмы, и тьмы имеют
Надежду умереть от ран;
Их прах иль ветры там развеют,
Или крылом прикроет *вран!*..

(С. Потёмкин,
«К прошлому 1812-му и наступившему 1813-му годам»)

В «Видении плачущего над Москвой россиянина...» Капниста сам *житель сожженной столицы* уподобляется *врану*:

Везде разящие предметы зря печали,
От света отвращал я зрак.
Делящих скорбь друзей, детей, жены чуждаясь,
Как *вран ночный* в лесах скитаясь,
Душевный в них сугубил мрак...

Капнисту нравится метафора червя – и он применяет её и к россиянам. *Червью* уподобляется *скорбь россиянина*, видящего сгоревшую Москву :

Застыла кровь; чело подернул пот холодный.
Как древоточный *червь голодный*,
Неутолима *скорбь* проникла томну грудь..
(«Видение плачущего над Москвой россиянина...»)

На уровне комбинации RES/VERBA получается интересный сюжет: «вербный» червь скорби грызёт россиян, плачущих над Москвой, сожжённой из-за прихода Наполеона; а вполне «ресный» могильный червь гложет череп самого Наполеона. Такая диафора.

Вран восседает на черепахе, который грызёт *червь*... Мало весё-

лого в такой картине.

«*Ресные*» *звери и птицы* активно привлекаются поэтами – особенно при описании бегства французской армии. Получается диафора уровней: сначала «*звери лютые*» *французы* без жалости терзали русскую землю – теперь их преследуют вполне *реальные звери*:

Себя терзают в муках глота:
Полмертвый мертвого грызет.
Стадами *птицы плотоядны*
Летят за ними с криком вслед;
За ними *звери кровожадны*,
Разинув челюсти, бегут
И члены падающих рвут..
(Карамзин, «Освобождение Европы и слава Александра I»)

А *Москва* неоднократно сравнивается с *птицей феникс*:

Да алтарей опустошенных
С весной не порастит трава;
Пожаров след да истребится,
И, *аки феникс*, возродится
Из пепла своего *Москва*!
(П. Голенищев-Кутузов, «Ода на истребление врагов...»);

Тогда и ты, *Москва*, священный град, воскресни,
Как *феникс златокрыл*, из праха своего!
(А. Востоков, «Дифирамб к россиянам»)

Николев с *фениксом* сравнивает и русскую землю в целом:

И се! *Как феникс оживленной*,
Предстал на подвиги чудес
Перед очами всей Вселенной
Славено-росский Геркулес...
(«Гимн песнопевца, сочиненный в Тамбове»)

Армия Наполеона – «сброд шутовской». Эта мысль звучит в стихах постоянно. И для французского войска русская поэзия не скупится на снижающие литотные обличья.

Как и их предводитель, они часто уподобляются *волкам* в момент бегства:

Они, *как волки* кровожадны,
Бегут в дремучие леса

Без пищи, наги, босы, хладны
(А. Аргамаков, «Ода на изгнание врага»)

Есть очень впечатляющие образы.
Итак, **французы – рыбы, пойманные в сеть** Давыдовым:

То невидимкой он, то рядом,
То, вынырнув опять, следом
Идет за шумными французскими полками
И ловит их, **как рыб**, без невода, руками...
(Ф.Глинка, «Партизан Давыдов»);

ехидны (очень вероятно, вослед Державинским, но утратившие рога):

Пошел вперед и гибель верну
Мечтал ли он найти себе?
Но казнь ужасну, беспримерну
Определил творец тебе
Свершить над сонмом кровопийцев,
Грабителей, **ехидн**, убийцев,
Грехами, гнусностью своей
Давно уж всех превосходивших
И тем достойно заслуживших
Ужасный гнев царя царей!
(К. Рылеев. «Князю Смоленскому. Ода»)

зайцы:

Подобно стаду **зайц** строптивых,
Наполеонов полк бежит!
(Рылеев. «На погибель врагов»)

тараканы:

Кутузов,
Вечная память ему, шепнулся с морозом;
Выбрал крепкое место, так, чтобы мимо
Взад ни вперед ступить нельзя супостату;
Выждал, и стал вымораживать, словно хозяин
Из дому вон **тараканов**...
(Катенин. «Инвалид Горев»)

саранча:

Чу... и к нам уж налетела
Иноземна саранча!

Иль отведать захотела
Богатырского плеча?

(Песня)

От *сарыни лютый, гладкой*
Росс очистил свой предел...

(Николев, «Хор для польского на новый 1813 год...»)

жабы:

И на распутьях их трупы воссмердели,
Как жабы мерзкие, излезшие из блат.

(А. Воейков, «Князю Голенищеву-Кутузову-Смоленскому»)

*Лягушки, ящеры, тарантулы, уж*и в притче Койленского (см. ниже).

Обилие разных «дрянных» птиц:

Уж как слышно нам: Бонапарт злодей
Не одних *скворцов* на Москву пустил;
А привел он с собой *и гусей, и грачей,*
И чижей, и синиц, воробьев, журавлей,
И сорок, и ворон, коршунов и сычей,
Вислоухих сов и ночных филинов,
Да и тех дураков – полевых дудаков...
Так возможно ли могучим Орлам,
Могучим Орлам, Орлам Северным,
Таковую дрянь на себя пустить?

(С. Юшков,

«Песня на освобождение царствующего града Москвы»)

В песнях о войне 1812 года встречается птичья оппозиция:
французы – вороны, русские – соколы:

На коня Платов садится
И *французу* говорит:
«Ах, *ворона, ты, ворона,*
Загуменная карга!
Не сумела ты, *ворона,*
Ясна сокола поймать,
Сизы перышки щипать...

Всем этим нечестивым птицам противостоит, разумеется *орлы*.
И даже чаще – *орёл*: Снова знакомая оппозиция «множественное/единственное».

Врагов кичливых гонят россы,
Как робких стадо птиц *орел*...

Перечислению негодных зверей и птиц, словленных *орлом Кутузовым*, можно посвятить отдельную работу.

Как видим, для французов нашлось немало определений.

А что же *русские воины*?

Кроме *орлов* – какие звери им соответствуют?

Разумеется, *львы* – не только воины, но и дети воинов.

Генерал Раевский,

Ведя на бой *российских львов*,
Вещал: «Сынов не пожалеем...

(«Стихи генералу Раевскому»)

Есть вполне логичное сочетание *льва и орла* – продолжение 18-тивечной традиции.

130 Например, в «Песни россиянина на новый 1813 год» С.А. Шихматова:

Как *лев* стремится на ловитву,
Орел на добычу летит;
Так мчится *росс* от битвы в битву,
Перун царя и царства щит!

Львино-орлиная тема в русской поэзии – из числа заслуживающих отдельной книги.

У Д. Давыдова *партизаны – волки*:

И мчится тайною тропой
Воспрянувший с долины битвы
Наездников веселый рой
На отдаленные ловитвы.
Как стая алчущих волков...

(«Партизан»)

У Ф.Н. Глинки *русские воины – и волки, и псы* одновременно.
Союзник им – *русский вран*:

Питомцы берегов Луары
И дети виноградных стран
Тут осушили чашу кары:
Клевал им очи *русский вран*
На берегах Москвы и Нары;

И *русский волк и русский пес*

Остатки плоти их разнес...

(«1812 год»)

В притче И. Койленского «Змия и муравьи» дано подробное бестиарное описание истории Наполеоновских войн. Сначала *Наполеон*, «злая змия» (о ней шла речь выше), собирает бестиарную рать – действительно «из мелкой сволочи»:

Лягушки, ящеры, тарантулы, ужьи
И все безчисленны и ядовиты гады,
Оставя под землей и под водами грады,
Явились первые у ног злой госпожи.
Полки составили, идут, яд изрыгают,
Всех щиплют, всех язвят, и кровь
из жил сосут...

Все звери мира (даже самые сильные) склоняются перед захватчиками:

Лев, Царь зверей, умолк,
Медведь мерлог оставил,
Завыл голодный волк,
Олень стопы направил,
Игривый конь заржал,
Пес длинный хвост поджал...

131

И вот армия доходит до *страны муравьёв* – где неожиданно получает отпор:

И гады изумленны
Увидели, что *муравьи*
На смерть их заманили...
Пустилась дружна рать
Нахалов злых карать:
Одних до смерти закусали,
Другим, залезши в уши, в нос,
Плясать на свой лад заставляли,
...А на попятной кто пустился,
Тот на дороге смерть нашел,
Иль в западню, как мышь, зашел:
Нет никому пощады. –
Змия с тоски, с досады,
Решилась мира попросить.
«Нет, нет! стара ведь эта штука:

Вперед, сударыня, наука,
Как на чужих лугах косить, –
В ответ ей *муравьи* сказали,
И гнать злу гостью продолжали →»

Русские представлены в виде *муравьёв*, давших отпор злобной *змие-Наполеону*. Среди прочего, отметим наличие вторичной бестиарной номинации (лягушки попались в западню, как мышь), включение мотива неверия словам врага (уже было у Крылова и Николева) и сближение с эмблематикой: смерть сильной армии происходит от мелких тварей – муравьёв.

Итак, подведём итог нашей очень беглой экскурсии по бестиарию войны 1812 года в русской поэзии.

Русские поэты начала 19-го века, активно пользуясь «сокровищами древней кладовой», в то же время значительно её пополнили, создав стройный бестиарный канон для изображения войны.

Вот сводная таблица найденных нами зверей, привлекаемых русскими поэтами начала 19-го века для описания русских и галлов.

132

Французы

Наполеон – аспид, вебрь, волк, вран, гидра, дракон, заяц, зверь (дикий, лютый, робкий), змей, змия, крокодил, лев, рак, саламандра, тигр, химера, хищник, червяк.

Воины Наполеона – ехидны (с рогами и без), жабы, змеи, зайцы, «крокодилы стада», львы, орлы, «робкий зверь», стада зверей, рыбы, птицы (самые разные), саранча, тараканы, церберы.

Генерал Вандамм – тигр.

Русские

Александр – «агнец белорунный», лев, овен, орёл (в том числе и геральдический).

Кутузов – орёл, пёс

Платов – волк, орёл

Витгенштейн – лев

Русские воины – лев, муравьи, орлы, соколы.

Партизаны – волки, псы.

Что сразу бросается в глаза?

Подтверждение старой поэтологической истины: «плохих» изображать легче. Для описания врагов находится гораздо больше зверей, и они гораздо разнообразнее и экзотичнее бесконечных львов

и орлов, выбираемых для описания «хороших». Их диапазон – от чисто «ресных», реальных, до абсолютно фантастических. Впрочем генезис этих «невиданных зверей» сразу ясен – в основном они пришли из Библии⁹. И сразу видна главная оппозиция при изображении врагов: их звери либо страшные, либо мелкие, жалкие.

А ещё в глаза бросаются повторы – одни и те звери изображают и русских, и французов. В результате чего возникают диафорические битвы: орлы против орлов, волки против волков, львы против львов, псы против псов, вран против врана, etc.

Достойно упоминания и бестиарное изображение скорби русских людей – при помощи традиционных кладбищенских зверей – червя, врана (Капнист) и бестиарное уподобление Москвы птице Фениксу (Голенищев-Кутузов).

При изображении Наполеона и его войска русская поэзия пользуется классическими риторическими приёмами: врага можно представить двумя основными способами: страшным или нарочито жалким, мелким, включить «режим литоты».

В первом случае работает аргумент особой ценности победы над очень сильным противником. Во втором случае цель уподобления выставить врага смешным, а по меткому слову Пушкина, «со смехом ужас несовместен». Тенденция увидеть врага смешным в

133



*Что дьяволь! – знает пришло свиную жлобость тупишь,
Лошадокъ кать! – пора свиньямъ меня возить.*

Илл. 4. Теребенёвская азбука. Буква Ч.

русской поэзии очень сильна.

В сущности и страшный зверь – тоже смешон, потому что чаще всего он комбинаторен, составлен из заведомо несовместимых элементов, а потому нелеп. И этот абсолютно «вербный» сплав может быть разрушен так же легко, как и создан.

Химерические многосоставные и фантастические враги хороши тем, что абсолютно вербны и нереальны. А значит – легко могут быть изгнаны. Тем более – что их победители тоже обладают многосоставностью.

«Баснословная химера» – трудно найти более удачный образ для врага. И не случайно нашёл это определение именно «глубокий, игривый и разный» граф Хвостов.

¹ Все примеры взяты нами из сборников, указанных в библиографии. В тексте даются названия произведений.

² Подробный разбор гимна см.: В.Л. Коровин. «Державин и 1812 год: о смысле и композиции “Гимна лироэпического на прогнание французов из отечества”» // Известия РАН. Серия литературы и языка, 2012, том 71, N 6, с. 42–52.

³ Все выделения зверей в тексте сделаны нами – О.Д.

⁴ В статье встречаются определения «ресный» и «вербный». Это наши личные транслитерации оппозиции RES/VERBA.

⁵ Михаил Кутузов. Стратегия победы. М.: АСТ, 2017.

⁶ Остафьевский архив. Т. 2. С. 105.

⁷ См.: Довгий О.Л. Петр – победитель зверей и стихий // Бестиарий и стихии. М.: Intrada, 2013. С. 6-19

⁸ Махов А.Е. Странные сближения в бестиарной эмблематике // Риторика бестиарности: Сб. статей. М.:Intrada, 2014. С. 144-153.

⁹ О бестиарных обличьях Наполеона, Александра и их воинов в связи с использованием библейских образов шла речь в статьях Д.П.Ивинского: Ивинский Д.П. Книги пророков и русская литература.1. Книга пророка Даниила: Заметки к теме //Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2015, N 1. С. 34-49; Ивинский Д.П. «Дракон иль демон змеевидный...». К наполеоновской теме в русской литературе 1812-1814 гг. // Бестиарий и стихии. М.: Intrada, 2013. С. 20-26.

Литература

Державин Г.Р.Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. 1. Стихотворения. Часть I. СПб.: Изд. Имп. Академии наук, 1864.
Ивинский Д.П. Книги пророков и русская литература.1. Книга пророка Даниила: Заметки к теме //Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2015, № 1. С. 34-49.

Ивинский Д.П. «Дракон иль демон змеевидный...»//Бестиарий и стихии. М.: Intrada, 2013. С. 20-26.

Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений. М.;Л.: Сов. писатель, 1966 (Б-ка поэта. Большая серия)

Койленский И. Притча. Змия и муравьи. Спб., 1813.

Коровин В.Л.. Державин и 1812 год: о смысле и композиции «Гимна лироэпического на прогнание французов из отечества»//Известия РАН. Сер. Литературы и языка. 2012. Том 71, No 6. С. 42–52.

Лобанов М. Ода российскому воинству 1813 года января 1 дня. Спб, 1813.

Махов А.Е. Странные сближения в бестиарной эмблематике//Риторика бестиарности: Сб. статей. М.:Intrada, 2014. С. 144-153.

Поэты 1790-1810. Л.: Сов. писатель, 1971. (Б-ка поэта. Большая серия)

Синельников Ф. Раздраженный Лев или всепревозмогающая Россия. Спб., 1813.

Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году. Ч. 1-2. Спб., 1814.

1812 год в русской поэзии. М.: Правда, 1987.

Теребнев И. Подарок детям в память о событиях 1812 года. Спб., 1814.

Хвостов Д.И. Полное собрание стихотворений графа Хвостова. Т. II.Спб., 1829.

Хвостов Д.И. Полное собрание стихотворений графа Хвостова. Т. III.Спб., 1829.

Д. П. Ивинский (МГУ)

Комар и клоп:
о пушкинском подтексте
антибулгаринского стихотворения Вяземского

136 В своих «Комарах» Булгарин процитировал изрядный фрагмент статьи Вяземского о Фонвизине, в которой русская литературная жизнь XVIII в. противопоставлялась ничтожной современности (Вяземский 1841), и, вступившись за последнюю, резко отозвался об этой статье (Булгарин 1842, 13-18). Вяземский ответил Булгарину памфлетной эпиграммой, которую приведем здесь полностью.

Комар и Клоп

Комар твой не комар, а разве клоп вонючий:
Комар остряк, шалун, и бойкий и летучий,
Воздушная юла, крылатый бес, пострел;
Нет дома, нет палат, куда б он не влетел.
Со всеми и везде он нагло куролесит:
И дразнит, и язвит, и хоть кого так взбесит.
А то, что с нежною любовью создал ты,
Чтоб в чаде вылились отцовские черты,
Сей отпечаток твой и вывеска живая:
Есть злая гадина, без крыльев и немая;
Её разводит вонь, нечистота и тьма.
Сей дряни входа нет в опрятные дома,
А разве в грязную и подлую кануру <так!>,
Где производишь ты свою литературу

(впервые: Вяземский, 4, 296 [с датировкой 1845 г.]).

Этот текст, написанный в 1842 г. для «Москвитянина», не был в нем напечатан. 7 октября 1842 г. С.П. Шевырев так объяснял причину этого в письме к Вяземскому: «На Вашего “Комара” наложила руку здешняя цензура, что мне было очень досадно. Не попробовать ли еще? Как прикажете? И с именем вашим, или без имени»

(Барсуков 1901, 140). На это Вяземский отвечал: «Мой Комар, или мой Клоп, для печати, кажется, не годится, да и пора прошла. Комар народ не живучий, и теперь он уже без вести пропал» (СА 1898, 100).

Первая часть стихотворения Вяземского – вариация на одну из тем пушкинской «Сказки о Царе Салтане», ср.:

Царь Салтан сидит в палате
На престоле и в венце
С грустной думой на лице;
А ткачиха с поварихой,
С сватьей бабой Бабарихой,
Около царя сидят
И в глаза ему глядят.

<...>

А комар-то злится, злится –
И впился комар как раз
Тетке прямо в правый глаз.
Повариха побледнела,
Обмерла и окривела.
Слуги, сватья и сестра
С криком ловят комара.
«Распроклятая ты мошка!
Мы тебя!..» А он в окошко,
Да спокойно в свой удел
Через море полетел

137

(Пушкин 1832, 145-146, 148).

Вяземский не цитирует пушкинский текст, а обыгрывает его, учитывая главный мотив (комар «куролесит», «бесит» и кусает [ср.: «впился» и «язвит»] своих жертв), некоторые периферийные (ср. упоминания о «палатах», в которые влетает комар и у Пушкина, и у Вяземского, а также переключку более отдаленных друг от друга характеристик комара: «крылатый *бес*» и «*распроклятая* <...> мошка», курсив мой).

Теперь напомним, что в позднейшем памфлете на Булгарина, озаглавленном «Важное открытие» (1845), где Вяземский вновь обращается к его «Комарам» (см.: Вяземский 1986, 505-506 [комментарий К.А. Кумпан]), вновь цитируется Пушкин, на этот раз точно:

Ему смолчать бы, как смолчали
Другие, закусив язык.

Не все ж бы тотчас угадали,
Кто целью был моих улик.
Но он не вытерпел, *ответил*
И сдуру ясно доказал,
Что хоть в кого бы я ни метил,
А прямо в лоб ему попал.

Эта цитата из пушкинского перевода баллады Мицкевича (ср.: Воевода закричал, / Воевода пошатнулся... / Хлопец видно промахнулся: / Прямо в лоб ему попал [впервые: Пушкин 1834, 100; при жизни Вяземского неоднократно перепечатывалось]), завершающая стихотворение Вяземского и зафиксированная в комментарии к его пьесе (Вяземский 1986, 504), отсылает к началу стихотворения Вяземского, где содержится легко опознаваемая отсылка к эпиграмме Пушкина на Булгарина, опубликованная последним вскоре после начала ее рукописного распространения.

У Вяземского:

138

Я знал давно, что подл Фиглярин,
Что он поляк и русский сплошь,
Что завтра будет он татарин,
Когда б за то ему дать грош <...>

Ср. пушкинский текст в «булгаринской» редакции:

Не то беда, что ты Поляк:
Костюшко Лях,
Мицкевич Лях.
Пожалуй, будь себе Татарин,
И тут не вижу я стыда.
Будь Жид – и это не беда;
Беда, что ты Фаддей Булгарин.

(Пушкин 1830).

Таким образом, с помощью двух «польских» текстов Пушкина Вяземский оформил композиционную «рамку» для своего антибулгаринского стихотворения 1845 г.

Все это поддерживает, пусть косвенно, идентификацию пушкинского подтекста в «Комаре и Клопе». При этом причина обращения Вяземского к Пушкину в связи с булгаринской темой представляется очевидной: именно Пушкин, с которым Вяземский не раз эту тему обсуждал, был едва ли не самым (может быть, после Вяземского) последовательным критиком Булгарина, в деятельнос-

ти которого они оба усматривали симптом измельчания и губительного разложения литературной среды.

Теперь вернемся к «Комару и Клопу». Противопоставляя булгаринскому комару, отождествляемому с клопом, Комара истинного и, вслед за Пушкиным, рассматривая его не как отрицательного, каким он обычно представлялся¹, а как положительного героя, Вяземский наделяет его теми чертами, которыми еще в «арзамасские» времена (и позднее, вплоть до середины 1820-х гг. и даже позднее) наделялся в кругу Вяземского – Жуковского – А.И. Тургенева и сам Пушкин, разумеется, обычно с преобладанием сочувственных к нему оценок.

Это относится, в особенности, к словам «шалун», «бес», «пострел», «остряк», с помощью которых Вяземский характеризует своего Комара. Ограничимся несколькими примерами (курсив ниже везде мой, кроме особо оговоренных случаев). Тургенев – Вяземскому, 30 марта 1821 г.: «Кстати: вот тебе “Шаль” *шалуна* Пушкина» (ОА, 2, 185); Вяземский – Пушкину, 12 июня 1826 г.: «Хотя ты и *шалун* и грешил иногда эпиграммами против Карамзина <...>» (Пушкин, 13, 284); ср.: «Он романтический прелестник, / Или классический ворчун? / Кто сват его: Европы ль Вестник, / Или Онегин, наш *шалун*?» (Вяземский, 4, 111); ср. в одном из поздних стихотворений: «И вот прослывший *бес арабский* <курсив Вяземского> / Наш поэтический *пострел*, / Невольный житель бессарабский <...>. <...> / Для прежней жизни век наш жуток, / Весь мир – все тот же Кишинев: / Нет Пушкинских стихов, ни шуток, / Ни гениальных *шалунов*» (Вяземский, 12, 355-356, 358); Вяземский мог назвать шалуном и Тургенева (ОА, 2, 354), и Батюшкова (ОА, 1, 28), а Пушкин – своих приятелей (ср. начало его послания к А.А. Шишкову: «*Шалун*, увенчанный Эратой и Венерой <...>» [Пушкин 1826, 147]). Тургенев – Вяземскому, 19 августа, 1819 г.: «<...> явился обритый Пушкин из деревни и с шестою песнью <«Руслана и Людмилы»>. Здесь я его еще не видал, а там (в Царском Селе у Карамзиных. – Д.И.), как *бес* мелькнул, хотел возвратиться со мною и исчез в темноте ночи, как привидение» (ОА, 1, 293); 9 мая 1823 г.: «Граф Воронцов сделан Новороссийским и Бессарабским генерал-губернатором. Не знаю еще, отойдет ли к нему и *бес арабский* <т.е. Пушкин, находившийся тогда в Бессарабии>» (ОА, 2, 322; курсив в оригинале). Вяземский – Пушкину, 28 августа и 6 сентября 1825 г.: «Что за горячка? Что за охота быть *пострелом* и все делать наперекор тем, которые тебе доброжелательствуют?» (Пушкин, 13, 229); 22 ноября 1827 г.: «Ты, *пострел*, хотя раз рванул бы на меня с отъезда или плюнул из колодца семейной слюни. Пиши хотя к жене моей,

ей в скуке уединения письмо твое будет лакомством» (Пушкин, 13, 348); ср. в письме А.Я. Булгакова к брату от 2 ноября 1826 г. «Говорят, что молодой *пострел*, поэт Пушкин сочинил какие-то смешные стихи <...>» (Булгаков 1901, 418). А вот остряком обычно именовался сам Вяземский, в т.ч. тем же Пушкиным: «Язвительный поэт, *остряк* замысловатый...» (Пушкин, 2, 196); ср. в послании Пушкина к князю Горчакову (1819): «По-прежнему *остряк* небогомольный, / По-прежнему философ и *шалун*» (Пушкин, 2, 115); ср. в «Пирующих студентах» (1814): «*Остряк* любезный! по рукам! / Полней бокал досуга!» (Пушкин, 1, 60).

Итак, общая картина приобретает следующий вид: отвечая Булгарину и обыгрывая *комариную* тему, Вяземский опирается на пушкинскую сказку, которая, однако, важна для него не сама по себе, а в проекции на самого Пушкина, точнее на его образ, созданный некогда в кругу Вяземского, а вместе с тем актуализирует тему пушкинского противостояния Булгарину².

¹ См., напр., иронические характеристики Комара-«пострела» у Сумарокова в притчах «Услужливой Комар» и «Тяжелой Комар» (Сумароков, 7, 221-223) и, особенно, в грандиозной державинской «Похвале Комару» (1807), граничащей с автопародией: «Славы тщетныя содому / Точный образ есть Комар» (Державин, 3, 409). У Вяземского в «Прелестях деревни» (1824): «Комарий писк и мухи жало / На сон мой входят в заговор! / <...> / Злой враль не тот же ли комар?» (Вяземский, 3, 340); в «Доме Ивана Ивановича Дмитриева» (1860), видимо не без мысли о том же Булгарине: «Жужжащий враль, комар с замашками орла, / Чужих достоинств враг, за неимением личных» (Вяземский, 11, 351).

² Отдельный вопрос – учитывал ли Вяземский, и были ли ему вообще известны рылеевские устные эпиграммы на Булгарина (ср.: «Ты не Пчелу, а Клопа издаешь» [Оксман 1954, 255]).

Литература

Барсуков 1901 – Письма М.П. Погодина, С.П. Шевырева и М.А. Максимовича к князю П.А. Вяземскому. С предисловием и примечаниями Н.П. Барсукова // Старина и новизна. Кн. 4. СПб., 1901. С. 1-222.

Булгаков 1901 – Из писем Александра Яковлевича Булгакова к его брату // Русский архив. 1901. № 7. С. 339-437.

Булгарин 1842 – Комары. Всякая всячина, Фаддея Булгарина. Рой первый. СПб., 1842.

Вяземский – Полное собрание сочинений Князя П.А. Вяземского. Издание Графа С.Д. Шереметева. Т. 1–12. СПб., 1878–1896.

Вяземский 1841 – Биографические и литературные записки о Фон-Физине и его времени // Утренняя Заря, Альманах на 1841 год, изданный В. Владиславлевым. СПб., 1841. С. 145-203 (подпись: Кн.<язь> Вяземский).

Державин – Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Издание Императорской Академии наук. Т. 1-9. СПб., 1864-1883.

Оксман 1954 – Рассказы о Рылееве рассыльного «Полярной Звезды» / Публикация Ю.Г. Оксмана // Литературное наследство. Т. 59. М., 1954. С. 251-256.

ОА – Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1–5. СПб., 1899–1909.

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

Пушкин 1826 – Стихотворения Александра Пушкина. СПб., 1826.

Пушкин 1830 – Эпиграмма // Сын Отечества и Северный Архив. 1830. Т. 11. № 17. С. 303 (без подписи).

Пушкин 1832 – Стихотворения Александра Пушкина. Третья Часть. СПб., 1832.

Пушкин 1834 – Воевода: Польская баллада // Библиотека для чтения. 1834. Т. 2. С. 98-100 (подпись: А. Пушкин).

СА – Из собрания автографов Императорской Публичной библиотеки: Письма и записки к Н.И. Гнедичу; Письма Князя П.А. Вяземского. СПб., 1898.

Сумароков – Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе, покойного Действительного Статского Советника <...> Александра Петровича Сумарокова. Собраны и изданы <...> Николаем Новиковым <...>. Ч. 1-10. В Москве, 1781-1782.

Алиса Львова (МГУ, РГГУ)

Бестиарий «Графа Нулина»

В Петрополь едет он теперь
Себя казать как чудный зверь...

142

Эта быстрая, написанная за два дня поэма (или повесть в стихах? Или сказка?) «о мелких причинах великих последствий», «странных сближениях» и обманутых ожиданиях, в которой Пушкин «пародировал историю и Шекспира», уже почти два века не даёт покоя исследователям – начиная с Надеждина и Белинского и кончая крупнейшими филологами 20-го века. Проще найти литературоведа, не написавшего хоть несколько строк о загадках «Графа Нулина», чем дать полный список написавших, не упустив никого.

Небольшое по объёму сочинение подробнейшим образом прокомментировано и разобрано с самых разных сторон, все элементы «химического содержания поэмы» (М.О. Гершензон) учтены.

Возможен ли какой-то новый взгляд, новый поворот?

Разве что бестиарная шутка.

Ведь саму поэму П.О. Морозов назвал «первой ласточкой «натуральной школы» – т.е. определил её значение в бестиарной метафорике.

Конечно, зверей – вернее «зоологические соответствия» – упоминали многие.

Вспоминали kota и мышку (Пушкин же сам подсказал); уток и индеек (как знак торжества реалистического стиля).

Разумеется, не мог остаться без внимания «чудный зверь». Ещё бы – не всегда герой сразу задан в бестиарных категориях. Предполагали, что это тигр или лев, включали наполеоновский код.

Но ведь Пушкин почему-то не назвал этого зверя – в «триумфе реализма» оставил такую недосказанность. Почему?

Посмотрим на этого зверя в кругу других зверей поэмы и связанных с ними смыслов. Не станем повторять, что в основе наших построений, как всегда, комбинация уровней RES/VERBA – звери «ресные» и «вербные» вступают в самые разные странные сближения. И построения наши не более чем игра, в которую можно включиться. А можно НЕ.

Итак, чудный зверь граф Нулин со своим слугой-французом едет в Петербург из заграничного путешествия. Он везёт множество модных предметов туалета и модных книг.

В дороге происходит неожиданная неприятность – вроде бы мелкая: ломается коляска. И граф, хромая, входит в помещичий дом, где скучающая хозяйка рада оказать ему гостеприимство.

В деревне свой уклад, там живут свои люди и животные.

Звери поэмы – борзые псы, кони, волки (слышен их вой), козёл, дворовая собака, индейки, петух мокрый, три утки, гуси, чудный зверь, петух соседний, лукавый кот, мышка, шпиц косматый, русак, псами затравленный зверь.

Оппозиция «гость/хозяева» совпадает с оппозицией «редкое/обычное»: если гость «чудный зверь» – то все хозяйские, скорее всего, не чудные, обычные.

Как-то встретят они чудного зверя, к тому же хромающего?

Посмотрим сначала на людей.

У **гостя** есть фамилия. Причём очень говорящая. Есть титул. У его слуги тоже есть фамилия – Picard. Другие наименования графа в поэме – «чудный зверь» «барин молодой», граф», «Тарквиний новый», «лукавый кот», «затравленный псами зверь».

У **хозяев** фамилии нет.

Муж

У него нет и имени. Он просто барин и муж. Жена называет его «Душа моя». Он то уезжает на охоту, то возвращается. Часто находит ночлег вне дома. В поэме показан один из таких эпизодов. Вскочив на коня, муж кричит жене: «Не жди меня» – чем, по сути, развязывает ей руки для различных «загей». Возвращается он на следующий день – причём неожиданно. Вообще внезапное возвращение (появление) мужа у Пушкина не редкость. В «Графе Нулине» Пушкин пробует комический извод этого мотива. Муж воспринимается как человек простой. По возвращении с охоты он кажется всё тем же главой команды псарей. Первые его слова жене – о том, что «затравили русака». Его реакция на рассказ жены о ночном происшествии тоже охотничья; его ревность выражается в обещании затравить Нулина псами.

Группу мужа составляют псаря. У них нет имён, как и у барина. Мы не знаем, сколько их. У них одно множественное число на всех. Зато есть понимание декорума в одежде: они «в охотничьих уборах».

С ними в поэму сразу входят две основные темы – охоты и переодевания.

В «Графе Нулине» охотятся все. Можно сказать, что это поэма о круговой охоте, - охотник и добыча легко меняются местами.

Переодевание – это главный нерв поэмы, с которым связана судьбоносная смена поведенческих кодов.

Животные мужа – борзые псы, кони и затравленный русак. И

ещё один «вербный», потенциально затравленный зверь.

Жена смотрит на «псарную тревогу» «глазами сонными». Именно так воспринимает она главное дело мужа. Его сборы на охоту – первое нарушение её сна в поэме.

Муж и жена сразу заданы как параллельные миры.

Равнодушие к охотничьим сборам мужа вовсе не означает, что героиня чужда охоты. Просто охота у неё другая.

Переход от мужа к жене совершается при помощи омофонической рифмы:

А что же делает супруга
Одна в отсутствии супруга?

Отсутствие супруга дополнительно подчёркнуто формой косвенного падежа. Его нет, он далеко. А супруга – в именительном падеже. Да ещё с таким активным глаголом – «делает».

Она легко переносит имя «барин» с мужа на гостя.

У жены целых два имени: Наталья Павловна и Наташа (так «просто» звал её муж – и мы это услышим: «Наташа, там за огородом мы затравили русака...»).

144

Героиня – двойная. Два имени, два кода поведения.

А ещё она «хозяйка», «проказница», «Луcreция», «мышка», «своенравная кокетка».

В её группе имена есть у всех: у мальчишек, которых она пошлёт узнать о судьбе хозяина коляски (Филька и Васька), у служанки (Параша). У «помещика двадцати трёх лет», который смеялся последним, есть фамилия (Лидин) – как и у графа, очень суггестивная. Классификация персонажей по наличию/отсутствию фамилии создаёт новую виртуальную группу героев – к Нулину и Лидину присоединяется француз Ricard и француженка эмигрантка Фальбала.

Но вернёмся к героине.

На вопрос, что же она делает, Пушкин даст ответ не сразу. Сначала подробно расскажет, что она должна бы делать:

Занятий мало ль есть у ней:
Грибы солить, кормить гусей,
Заказывать обед и ужин...

Где-то мы нечто подобное видели:

Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы...

Ну конечно, не зря же всё это писалось одновременно и в одном месте! Это Прасковья Ларина езжала и солила. Переодевшись в капор на вате и чепец и в фамилию Ларина, любительница Ричар-

дсона забрасывает все прежние светские привычки и включается в новый деревенский уклад – «привыкла и довольна стала».

Но у Пушкина всегда есть: «А может быть и то...». Не только у Ленского есть два возможных пути. Наталья Павловна – это как раз второй вариант пути Прасковьи Лариной.

Соление грибов – связующее текстуальное звено между Лариной и Натальей Павловной.

Для героини «Графа Нулина» соление грибов дано в перечислении потенциальных обязанностей («занятий мало ль есть у ней»), возникающих сразу вслед за переодеванием в деревенскую одежду. Но в том-то и дело, что с переодеванием героини всё не так просто. Именно двойной код её одежды и окажется пружиной сюжета.

Пушкин многократно называет Наталью Павловну хозяйкой. Поэтому в её группу входит много разного народу – здесь и баба, идущая через грязный двор, и хохочущие мальчишки (ср. в «Онегине» «мальчишек радостный народ»), и слуги, и гуси (которых надо бы кормить), и индейки с мокрым петухом, и утки, и козёл, дерущийся с дворовой собакой. Но все они – для героини актёры, развлекающие её скуку. За ними она наблюдает из окна.

Вой волков, наверное, тоже нужно причислить к группе жены – как усиливающий её скуку. Не исключено, что это тот самый волк, который выходит на дорогу «с своей волчихой голодной» в 4-й главе «Онегина».

Но слово «хозяйка» имеет и другие смыслы. Наталье Павловне не нравится новый (гусино-грибной) путь, она держится изо всех сил за тот, что подсказывает ей воспитание. Помогает (хотя и плохо) книжка про любовь Элизы и Армана – уже аж четвёртый том. Помогает и «Телеграф» с его модными картинками. Героиня переодевается в чепец только на ночь (и утром предстаёт «в одном платочке»), а днём одевается по последней журнальной моде. Ей хочется живой жизни. Но любовь – только в книжке, к тому же «без романтических

145



Бестиарий «Графа Нулина»

1. Иллюстрация О. Биантовской

затей». А в жизни гуси и индейки. Они вряд ли оценят модный наряд. Они и как декорация скучны; а уж о том, чтобы кормить их, и речи нет. Драка козла с дворовою собакой занимает ее воображение больше (Илл. 1).

И вдруг жизнь подбрасывает героине развлечение в виде экзамена на сохранение верности светским поведенческим кодам. Принять его должен случайно заброшенный в деревню граф Нулин. Он как будто послан эмигранткой Фальбала (оба из чужих краёв) про-верить, как она усвоила её уроки.

Главная в группе жены, безусловно, Параша, «наперсница её затей», удостоенная развернутой характеристики, рикошетом уда-ряющей и по барину и добавляющей новых красок в портрет «од-номерного» главы псарей: она

Порою с барином шалит,
Порой на барина кричит
И лжет пред барыней отважно...

Параша – трикстер; в группу жены она входит только формаль-но. Параша ловко перемещается между мирами мужа и жены, ловя свою выгоду и в то же время способствуя сохранению спокойствия в семье.

Теперь посмотрим на события поэмы в переводе на язык дере-венских животных. И на странные сближения, которые будут при этом возникать.

Граф Нулин и Наталья Павловна

В целом их отношения можно описать как ситуацию экзамена-охоты, складывающуюся из четырёх эпизодов.

1. Мокрый петух и индейка.

Граф придиричиво осматривает наряд Натальи Павловны, рас-сказывает о парижских модах, в том числе, литературных и теат-ральных. Героиня экзамен в целом выдерживает: и наряд у неё, бла-годаря «Телеграфу», близок к моде, и про имена, упоминаемые гра-фом, она слышала. Так что индейка (не случайно дана птица дру-гой породы! Не курица) вполне достойно выступала за мокрым (хро-мает ведь граф!), но от этого не менее хвастливым петухом. Почему выступала печально? А потому что печально жить в глуши – об этом прямо сказано в поэме.

Прямо индейки во множественном числе?

А потому что у Натальи Павловна есть Параша. Об её паралле-лях речь ниже.

2. «Лукавый кот» и мышка.

Этот расклад ожидаем читателем.

Так иногда лукавый кот,
Жеманный баловень служанки,

За мышью крадется с лежанки:
Украдкой, медленно идет,
Полузажмурясь подступает,
Свернется в ком, хвостом играет,
Разинет когти хитрых лап
И вдруг бедняжку цап-царап...

Кот пришёл из Шекспировой драмы и его действия описаны очень подробно. Чтобы у Пушкина в точности так повторилось в реальности? Это вряд ли. Но насладиться описанием можно. И повторами. Хотя бы с игрой рук-ручек: сначала граф целует руки Натальи Павловны, потом она «тихонько графу руку жмёт», а потом граф «жмёт ручку медную замка». По пути полувлюблённый граф утрачивает любимое пушкинское «полу-» и делается просто влюблённым. «Дверь тихо, тихо уступает»... – и больше графу не уступит никто.

Разнежившимся графом движет зевгма: он настроен ловить – «минутную затею» и «мышку».

«Минутная затея» графа – против одной из «затей» хозяйки. Граф Нулин – с самого начала объект охоты героини. И надо признать, что её охота вполне удалась. В отличие от графской. Мышка на самом деле совсем другой зверь. Охотничий.

Нечто подобное повторится в тверском деревенском стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?», в котором Пушкин явно продолжает доигрывать и переигрывать начатое в «Нулине». Там сам автор в роли кота. А мышка сама доверчиво выходит в зимние сумерки на крыльцо.

3. Козёл и дворовая собака.

Это кульминация ночной сцены.

Граф шёл к европейски одетой Наталье Павловне, не зная, что она успела переодеться в кофту, чепец и Наташу. Она не зря наблюдала в окно за дракой козла и дворовой собаки. Вторгшийся в спальню граф сродни забредшему на двор козлу – и в героине сразу просыпается дворовая собака. Она даёт нарушителю границы пощёчину. Шекспировский код дополняется бестиарным.

Опасно раненый, печальный
Кой-как тащится... –

Это сказано о графском экипаже. Но вполне подходит самому графу. Побитый и хромающий – таков «Тарквиний новый» после ночной авантюры.

4. Кот и шпиц.

А это финал.

Шпиц косматый вдруг залая,
Прервал Параша крепкий сон...

Это третье нарушение сна в поэме. А если вспомнить приведённых для примера петербургских дам – то и четвёртое. В первый раз сон Натальи Павловны прерван охотничьими псами мужа, второй – появлением в спальне похотливого кота-козла. Реагировал на вторжение такого зверя, разумеется, пёс. Вот и снова комбинаторика: смешались уровни RES/VERBA.

Этот шпиц пришёл из комедии Шаховского в комедию Грибоедова – а уж оттуда к Пушкину. Отголосок его лая слышен в 7-й главе «Онегина»:

У Пелагеи Николавны
 Всё тот же друг мосьё Финмуш
 И тот же шпиц, и тот же муж...

Всё на месте – и шпиц, и друг, и муж...

А в «Нулине» шпиц оказывается единственно верным зверем. Кому он хранил верность? Что охранял? Сон хозяйки? Супружеский покой? Кто знает... В любом случае лукавого кота собака стерпеть не могла. Этот бестиарный расклад запечатлен на иллюстрации О. Биантовской¹: около Натальи Павловны шпиц, около Нулины кот (Илл. 2).

148



2. Иллюстрация О. Биантовской

Раз уж зашла речь о *Параши* – посмотрим на её сочетания.

Параша, как уже было сказано, трикстер: «вести переносит» – между мирами хозяина и хозяйки; между мирами хозяйки и гостя.

Звери Параши – «лукавый кот» и «шпиц косматый» – тоже трикстерские, вроде бы совершенно взаимоисключающие. Шпиц, конечно же, хозяинкин – но ведь он прервал именно Парашин сон. Значит, может считаться и её зверем.

Параша и хозяйка

Они обе охотницы по стратегии.

А по чисто женской тактике они –

индейки, готовые выступить за любым заезжим петухом;

утки, полоскавшиеся в

луже каждодневной скуки и ждущие какой-нибудь встряски.

Почему уток три? А кто сказал, что всё должно быть абсолютно симметрично? К тому же у героини два имени.

Параши и барин

Лукавый кот и служанка, как уже было сказано.

Барин у Параши всегда в косвенных падежах – что хочет с ним, то и делает.

Нулин и Лидин

Два петуха:

Нулин – мокрый. Его сходство с петухом дополняется пением: Нулин за ужином поёт.

Лидин – соседский: он явно «давно поёт», как и соседский петух.

В «Онегине» сосед тоже в странной близости от «верной жены» – оплакивает умершего «в час перед обедом» Дмитрия Ларина. Там, в отличие от «Графа Нулина» у мужа есть имя и фамилия, а у соседа – ничего.

В отношении к обоим Наталья Павловна – индейка, выступающая за ними. Но это, скорее, внешний слой её поведения. А на более глубинном уровне в отношении к обоим она охотничий зверь. Какой? Это тоже загадка. Кошка? До борзой собаки всё-таки она пока не дозрела.

Муж и Граф

1. Козёл и дворовая собака. Если бы муж и граф действительно подрались – Наталье Павловне было бы интересно взглянуть на новое представление. Распределение ролей понятно: граф – козёл; муж – дворовая собака.

Козлу осталось только ретироваться – т.е. уехать.

2. Два кота.

Если граф сравнен с котом самим автором, то муж – «баловень служанки», как ясно из содержания. Стало быть, тоже кот.

Только граф совсем незадачливый кот, а муж – вполне успешный и действительно балованный.

Так что и здесь побеждает муж.

3. Псы и затравленный зверь. Скорее всего, заяц.

Затравленный заяц – последняя в поэме ипостась графа. Но это было бы слишком просто. Пушкин НЕ написал, какого зверя затравит муж. Главное – что псами, борзыми и торжествующими.

Главное, что чудный зверь мог оказаться охотничьим трофеем мужа. Это ещё один аргумент в пользу неопределимости «чудного зверя».

Зайцев в поэме два: один «ресный» русак, другой «вербный» и потенциальный. Да может - и не заяц вовсе.

А вот два зайца из уже упоминавшегося стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне?»

Кружимся, рыскаем и поздней уж порой,
Двух зайцев протравив, являемся домой.
Куда как весело!..

Тот же глагол «травить» – но с другой приставкой. И что значит «протравив»? Их затравили, как в «Графе Нулине»? Или прорыскали зря? «За двумя зайцами погонишься...», – ухмыляется пословица...

Попытка интерпретировать пушкинские стихи – в общем всегда погоня за двумя зайцами.

Жена и муж

Кажется, никаких явных бестиарных связей нет. Но это только кажется.

Поэма «окольцована» собаками: начинается с прыгающих в ожидании добычи борзых и кончается обещанием затравить гостя теми же псами.

В поэме три вида собак: борзые («внешние»), дворовая и комнатная (шпиц) – «внутренние». «Внешние соотносятся с мужем; «внутренние» – с Натальей Павловной.

150 Наталья Павловна – хорошая ученица. Она учится у всех. Прекрасно усвоив уроки эмигрантки Фальбала и «Телеграфа», она не менее прилежно учится и у деревенских зверей. Мы видели, что она умеет вести себя как дворовая собака – т.е. защищать свою честь, а значит, и честь своего мужа.

И её комнатная собака – с ней заодно. За прыжками борзых собак мужа она пока только наблюдает из окна...

Образ мужа с течением поэмы усложняется – это видно и из бестиарных идентификаций: к коням и псам прибавляется кот.

А косвенные падежи меняются на именительный и дополняются энергичными глаголами будущего времени с анафорическими приставками: «визжать **з**аставит, псами **з**атравит».

Возможно и его слова про затравленного русака не случайны: ему хочется похвастаться результатами охоты перед женой, потому что она оценит.

И реакция на рассказ о ночном происшествии в большой степени может быть рассчитана и на её восприятие: Наташе хочется затей, драк и страстей – пусть будут. И муж будет героем, защитившим честь жены. Так что специально для Наташи готова новая инсценировка драки козла с дворовой собакой – уже «вербная»: где козлом будет граф, а собакой муж.

Но ведь и Наташа ночью повела себя как дворовая собака – вот и новый поворот: муж и жена – звери одной породы: две дворовые собаки.

Так что дальнейшая бестиарная эволюция Натальи Павловны ещё не ясна. За кем теперь будет выступать эта индейка? И в каком обличье? Не примерит ли и роль борзой собаки? И тогда можно

было бы говорить о ещё одном пути книжной барышни, выданной замуж за деревенского помещика. Но то уже за гранью.

Остановимся.

Итак, куда привёл нас этот шуточный бестиарный расклад?

Какой же всё-таки чудный зверь граф Нулин?

Из фамилии ясно: никакой.

Тынянов назвал «Графа Нулина» комбинаторной поэмой. Про «чудного зверя» лучше сказать нельзя. Самый, что ни на есть комбинаторный. Но составленный из самых простых деревенских зверей: мокрого петуха, козла, лукавого кота. И на все его ипостаси в поэме находится собака.

В деревне чудных зверей не жалуют и быстро разберут сложного зверя на простые и понятные части.

Так что самое лучшее для этого зверя – поскорее убраться, пока не затравили псами.

¹ Иллюстрации О.Биантовской к поэме взяты с сайта <https://www.russianlaw.net/art/bia/litho1/nulin/>

Образ дракона в кириллической книге XVII в.:
приглашение к интерпретации

152

Особое место в средневековых бестиариях занимают вымышленные представители животного мира. Дракон в их числе играет важное значение. Образ «змия», разновидности гада, восходит к древнейшим культурным символам, дошедшим в различных фольклорных текстах. «Змий», «дракон» в христианской традиции являлся образом дьявола, зла как земного, так и в загробном мире. Образ «змия», «дракона» многократно встречается в библейских текстах, в апокрифической и агиографической литературе. Описания дракона известны из «Естественной истории» Плиния Старшего и «Физиологов». В средневековой культуре дракон воспринимался как реальное существо, имеющее несколько разновидностей, и воспринимался как демон¹. Дракон становится распространенной фигурой в геральдике, имеющей разные значения в блазонировании. В иконографии утвердились разные образы дракона, которые в эпоху Раннего Нового времени получили четкое классификационное воплощение. Так, в книге Джона Джонстона (1603–1675), выдержавшей несколько изданий в XVII в., даны описания и изображения разновидностей драконов, включающие василиска, амфиптерия, виверна и др.² Гравюры на меди выполнены гравером и издателем Маттеусом Мерианом (1593–1650) (рис. 1–3).

Классификацию понятий «дракон», «змий», «змия», функционирующих в древнерусской средневековой культуре, дала О.В. Белова³. Одним из получивших самое широкое распространение в древнерусской традиции стал образ св. Георгия. Иконографию «Чуда Георгия о змие» рассмотрели Г.В. и В.Б. Вилинбаховы⁴. Они отметили, что с конца XV в. в русской символике утверждается изображение «ездеца» – всадника с копьём, побеждающего змия. Именно такое изображение утверждается на печати Ивана III и впоследствии становится государственным гербом.

Источники с изображением дракона весьма многообразны. Это

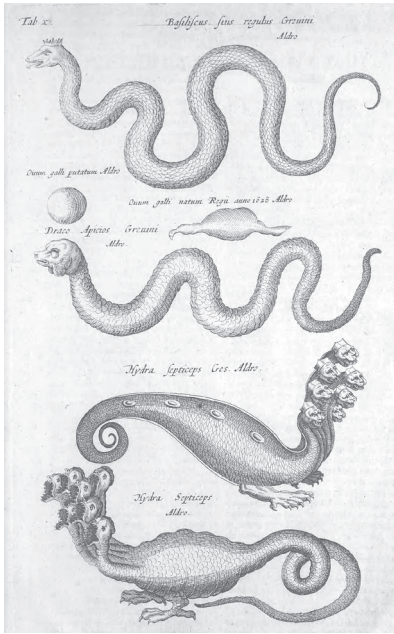


Рис. 1. Jonstonus J. *Historiae naturalis*. Amsterdam, 1657. Libri II. Tab. X

и иконы, и декоративно-прикладное искусство, знамена, печати, изразцы, книжная миниатюра. В данной работе рассматриваются гравюры с изображением дракона в кириллических книгах XVII в., изданных на украинских землях. С развитием книгопечатания традиция украшать книги гравюрами получает широкое распространение. Гравюра становится важным и иллюстративным элементом книги, и приобретает особое значение как часть эмблематических текстов, получивших распространение в эпоху барокко. Одним из ярких центров развития барокко в книжности

Рис. 3. Jonstonus J. *Historiae naturalis*. Amsterdam, 1657. Libri II. Tab. XII

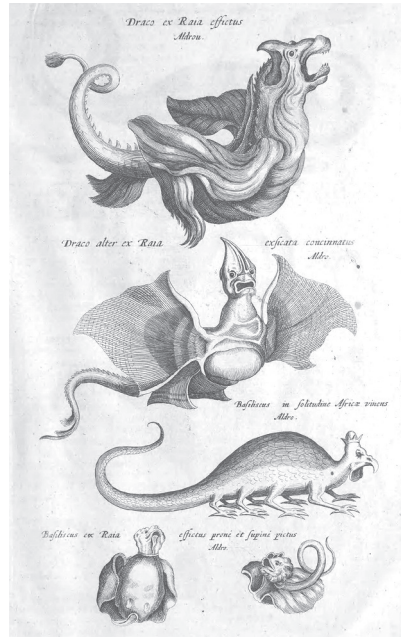
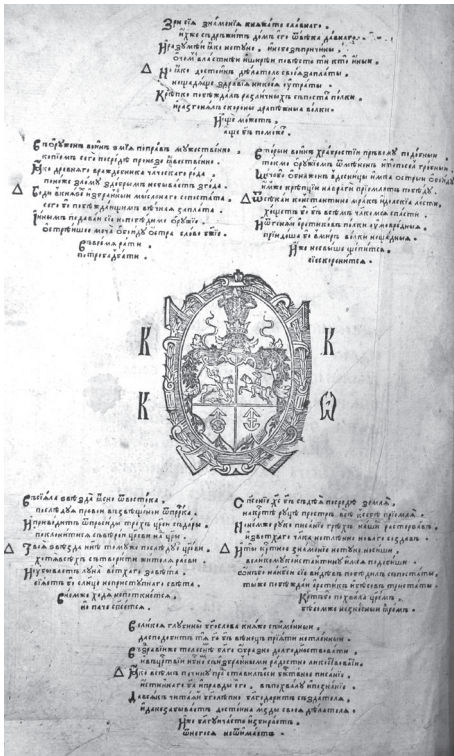


Рис. 2. Jonstonus J. *Historiae naturalis*. Amsterdam, 1657. Libri II. Tab. XI



Рис. 4. Библия. Острог, 1580. Герб князя К.К. Острожского. Стихи Герасима Смотрицкого



154

стала типография Киево-Печерской Лавры, где создавались оригинальные барочные тексты, эмблемы, образные тексты, эмблемы, образные тексты, поэтические образы. Нередко в их числе можно встретить образ дракона.

Первые изображения дракона в украинской кириллической печатной книге известны еще с конца XVI в. И это геральдические фигуры, имеющиеся на гербах украинских дворян. Традицию включать гербы и геральдические вирши в книги заложил первопечатник Иван Федоров. В книге «Новый Завет с Псалтирью», изданной им в Остроге в 1580 г., помещен герб князя Константина Константиновича Острожского.

На четырехчастном гербе в первой четверти щита – ездец с копием, обращенным влево, попирающий змия. Змий здесь представляет собой разновидность дракона без лап с птичьими крыльями. Здесь использована иконография образа св. Георгия, побеждающего змия, всадник – молодой воин с нимбом.

Аналогичное изображение герба князя Острожского помещено на обороте титульного листа Библии, напечатанной Иваном Федоровым в 1580 г. (рис. 4). Герб помещен в окружении строф геральдического стиха, написанного Герасимом Смотрицким. В них дается описание и интерпретация геральдических символов. С образом св. Георгия, побеждающего змия, связывает автор поэтических строф славную воинскую доблесть князя:

Крѣпко побѣждалъ различныхъ съпостат полки,
и разгонялъ с Короны драпѣжныя волки.

И еще можетъ,
аще Б(ог)ъ поможетъ.

Описание геральдической фигуры дается следующее:

Въоружень воинъ смѣл поправъ мужественно,
копѣемъ сего посредѣ пронъзе явственно.

А далее следует интерпретация этого образа. Символика змия Герасимом Смотрицким трактуется как воплощение зла, древнейшего врага рода человеческого, которому противостоит добро, воплощенное в образе всадника-воина. Подчеркивается непримиримость добра и зла, их извечную борьбу. Князь уподоблен одному из воинов, призванных победить зло. Но зло/дракон побеждается не только мечом. Оружием воина является и слово Божие, которое призвано побеждать врагов духовных, противников веры.

Яко древнѣго враждебника ч(е)л(ове)ческаго рода,
понеже злomu з добрымъ не бываетъ згода.
Боди в кнѣсех избраннии мыслѣнаго сопостата,
сего бо побѣждающимъ вѣчнаа заплата.
Іннымъ подавай сіе непобѣдимо оружіе,
острѣишее меча обоуду остра слово Б(о)жіе.
Въ время рати,
потреба дбати.

155

Таким образом, змий представляет собой образ врага как сущего, противника, которого побеждают на поле брани копьем/мечом, так и врага духовного, которого побеждают мечом духовным. Такая интерпретация восходит к библейскому пониманию меча как оружия против духовных врагов. В Послании апостола Павла к Ефессянам говорится об оружии божественном, которым можно победить все дьявольские козни: «Облечѣтеса въ всѣ оружіа Б(о)жіа, яко възможи вамъ стати противу кознемъ діавольским, яко нѣсть наша брань къ плоти и крови, но к началомъ, и къ властемъ, и къ миродержителемъ тмѣ вѣка сего, къ духомъ слобѣ подн(е)б(е)снымъ. Сего ради прїимѣте всѣ оружіа Б(о)жіа, да возможете противитисѣ въ д(е)нъ лют, и всѣ съдѣавше стати... надо всѣми же въспрїимъ щить вѣры, в нем же възможете всѣ стрѣлы лукаваго раждеженыа оугасити, и шлемъ сп(а)сенїа въспрїимите, и мечъ д(у)ховный, еже есть Гл(агол)ъ Б(о)жїй»⁵ (Еф. 6: 11–17). Именно такое восприятие дракона будет характерно для книжников на протяжении конца XVI – XVII вв.

Традиция помещать герб князя К.К. Острожского на обороте титульных листов сохранилась в острожских изданиях 90-х гг. XVI в. Такой же герб имеется в книгах Василия Великого «О пост-

ничестве» (1594), Иоанна Златоуста «Маргарит» (1595). В Псалтири 1598 г. изменено расположение геральдических фигур в частях щита (рис. 5). Еще один вариант с изменением расположения геральдических фигур в гербе князя Острожского имеется в изданиях начала XVII в.: Октоихе (Дермань, 1604), Мелетия Пигаса «Лист до велебного епископа Ипатия Потeya» (Дермань, 1605), «Лекарстве на оспалый умысл чоловичий» (Острог, 1607), Часослове с месяцесловом (Острог, 1612).

Изображение всадника, поражающего копьем змия, присутствует в гербах ряда шляхетских родов. В части тиража книги Иоанна Златоуста «Беседы на 14 посланий апостола Павла» имеется герб князя Степана Святополк-Четвертинского и посвящение, написанное Захорией Копыстенским. На двухчасном щите вверху изображение всадника в короне, поражающего копьем дракона о четырех лапах с нетопыриными крыльями. Символику герба интерпретирует цитата из Псалтири: «На аспида и василиска наступиши, а попереши льва и смѣа» (Пс. 90: 13). В предисловии Захария Копыстенский так описывает и интерпретирует геральдическую фигуру всадника, поражающего змия: «Богатыра оздобного и збройного на коню на подобіе с(вя)т(ого) м(у)ч(е)ника Георгіа, а он орутног прободает копьѣю Смока: што значи народу росского мужство великое, же з наокрутнѣйшим своим непріателем мужие и смѣле валчит и оног поражает». Всадник, символизирующий православный народ, побеждает его врагов в лице дракона («Смока»). Враги «народу росского» – это и враги видимые и не видимые: чужеземные войска, нападающие на родную землю, и противники веры православной, враги духовные: «А ѿ овомъ зась оубраном Смока оубиваючом розумѣю, ижъ ю ѿкрестившиса Монархове и княжата Росскіи таковымсѣ почали

156

Ю. Э. Шустова



Рис. 5. Псалтирь. Острог, 1598

печатовати Гербом: показуючи ижъ якъ правовѣрныи хр(и)стіане в правую вѣру и в цноты с(вя)тыи оубраныи и оузброени будучи двоакую войну точат, одну з непріателем душнымъ которого презъ Смока выображают, который на Царевну то ест Д(у)шу Ц(а)р(а) Пр(е)подобногѡ цорку валчит: А другую з видимымъ бы найсрощшим своимъ непріателем, точат».

Такой же герб князя Святополк-Четвертинского помещен в напечатанном надгробном слове игумена и ректора Киево-братской коллегии Игнатия Оксеновича Старушича над телом умершего сына князя Стефана Святополк-Четвертинского Илии, произнесенном 24 января 1641 г.⁶ Герб сопровождается четверостишием в котором подчеркивается слава рода в победе над военными и духовными врагами, под которыми подразумеваются противники православной веры:

Не тайна Четвертинскихъ княжат в полю слава,
Не тайна в Церкви Востодней, и в ѿчизнѣ справа.

Своеобразная геральдическая композиция «На преславный Клейноть ясновсвещеновыхъ княжат, ихъ м(и)л(о)сти Сватополюв Четвертинскихъ» помещена в части тиража на обороте титульного листа в «Апостоле и Евангелияхъ» изданной в типографии Луцкого братства в 1640 г.⁷ В рамке из наборных украшений – ксилографическое изображение всадника, поражающего копьем змия (рис. 6). Это всадник с короной, поражающий дракона о четырех лапах с нетопыринными крыльями, т.е. такое же изображение, как и в гербе из киевского издания Иоанна Златоуста «Беседы на 14 посланий апостола Павла». Под изображением

Рис. 6. Апостол и Евангелия. Луцк, 1640



помещены стихи:

Не див гонче, же крушиш мужне троны
прагнут абовѣм твоей обороны.
Див же крушиш, найпротивнѣйших собѣ
бо не спростают в славѣ, в моци тобѣ.
Трудно спремоцным, мощно наежджати
и хотачій внет, муѣл бы знищати.

Здесь раскрывается тема борьбы со злом, победа мужественного воина в борьбе за свое отечество, сила и слава победы. Таким образом дракон в этой интерпретации воспринимается прежде всего как символ реального военного противника, с которым сражается рыцарь.

158 Единственной геральдической фигурой герба Святополк-Четвертинских – всадник, поражающий змия/дракона – является в композиции на обороте титульного листа в книге Иоаникия Галатовского «Ключ разумения», изданной типографом Михаилом Слѣзкой во Львове в 1663 г. Книга посвящена епископу луцкому и осторожскому Гедену Святополк-Четвертинскому. Здесь всадник – рыцарь в латах, увенчанный короной, поражает ящероподобного дракона, покрытого чешуей, о четырех птичьих лапах с нетопытинными крыльями. В шестистишии прославляется род Четвертинских и интерпретируется символика герба:

Если н(е)б(е)сный Жолнѣръ тотъ строй приносль з Н(е)ба;
з н(е)бѣ даровѣ Четвертинци, годцы, вѣдатель треба,
Они з заслугъ в Цѣчизнѣ бы короновали;
значнѣ спать заслуги, гды, Їнфулу взали.

Здесь всадник воспринимается как небесный воин и символизирует победу над драконом – злом духовным.

Всадник, поражающий змия, является геральдической фигурой в гербе князя Иеремии Корибута-Вишневецкого, где он расположен в малом щитке. Изображение герба с геральдическими стихами помещено в издании проповеди архимандрита Киево-Печерской Лавры Петра Могилы, произнесенной в неделю крестопоклонную в 1632 г.⁸ Здесь молодой рыцарь в шлеме поражает копьем виверна. Однако интерпретации этого образа в книге нет.

Во второй половине XVII в. геральдические изображения всадника, поражающего змия/дракона, встречаются преимущественно в российской государственной символике и воспринимаются укра-

Рис. 7. Патерик. Киев, 1661

инскими книжниками как герб московского царя. Изображения государственного герба можно разделить на две группы: собственно герб с изображением двуглавого орла на груди которого помещен щиток со всадником, поражающим змия и барочные композиции – эмблематические тексты с интерпретацией как визуальной, так и вербальной государственной символики⁹. Здесь будут рассмотрены преимущественно эмблематические тексты с государственной символикой.

Впервые герб царя Алексея Михайловича был помещен в первом издании Киево-Печерского патерика в типографии Киево-Печерской Лавры в 1661 г. В книге имеется две геральдические ксилографии: собственно герб и аллегорический фронтиспис. На фронтисписе на щитке на груди двуглавого орла изображен молодой всадник с непокрытой головой, поражающий змия, изображение которого весьма невнятно на гравюре (рис. 7). Главной темой этого фронтисписа является защита царя Иисусом Христом и Богородицей.

Весьма интересной представляется эмблематический текст из книги архиепископа Черниговского и Новгород-Северского Лазаря Барановича «Меч духовный, еже есть глас Божий», вышедшей в Киеве в 1666 г. Тема меча как духовного оружия развивается в рамке титульного листа, стиха и предисловии. Меч, предназначен «на ползу» воину – геральдическое воплощение которого – на груди двуглавого орла, так как он «побѣждает копіем, да побѣдит мечем»¹⁰. На фронтисписе с интерпретацией государственной символики образ змия представлен дважды (рис. 8). На щитке на груди двуглавого орла изображен молодой воин в короне, побеждающего дракона о четырех лапах. Изображение всадника Баранович трактуется как собирательный образ воина: «Воин вашего пресветлаго цар-





Рис. 8. Лазарь Баранович.
Меч духовный. Киев, 1666

скаго величества сидя на коне и копием змия побеждая». Уровнем ниже мы видим разделенные на два сюжета геральдические фигуры. Левая миниатюра показывает, как венценосный орел побеждает других птиц: «Уповающіи на Г(оспо)да окрылатѣютъ яко орлы, текут и не утрудется. Иса: 40» (Ис. 40: 31). В «Предисловии» Лазарь Баранович развивает эту тему: орел, «елико ему воздуха простресе, парит крылы своими по нем, яко ц(а)рь всѣх птиц, и иныя вся покарает, и побѣждая поганяет». На правой миниатюре изображен венценосный всадник, поражающий копьем

змия и вражеское войско: «Пожену враги моя и постигну я, и не возвращуся дондеже скончуются. Псал. 17» (Пс. 17: 38). Здесь изображен воин-царь, поражающий дракона о четырех лапах с птичьими крыльями. Лазарь Баранович видит в этой эмблеме единство небесного и земного мира, а именно – борьбы с врагами, причем орел побеждает «воздушных врагов», а ездец-воин одолевает земные вражеские силы:

Орел воздушныхъ враговъ побѣждаетъ,
А воинъ земныхъ, гоня, скончеваеть.

Воин, сидящий на коне, и копьем змия побеждающий, «елико иматъ земнаго круга женет, страшенъ всѣмъ врагомъ». Если кто-либо против него пойдет, то он ответит: «Пожену враги моя и постигну

Рис. 9. Лазарь Баранович.
Lutnia Apollinowa.
Киев, 1671

я, и не возвращуся дондеже скончаются» (Пс. 17: 38). Именно эти слова воспроизведены над всадником на гравюре. Однако в уста воина Лазарь Баранович вкладывает и другую библейскую цитату: «Благословень Г(о)сп(о)дь Б(о)гъ мой, научая руцѣ мои на ополчение, и персты моя на брань» (Пс. 143: 1). Этот воин облачится в броню веры, и верой – победит (Лук. 11: 22). Царь, который венчает своего орла тремя венцами и «заградилъ уста копѣмъ змию», будет всегда «крѣпокъ въ бранех, обращая в бѣгство полки чуждых».

Интересной является композиция из книги Лазаря Барановича «Лютня Аполлона», поэтического сборника на польском языке, напечатанном в типографии Киево-Печерской Лавры в 1671 г.¹¹ Эмблематический текст представляет собой изображение российского герба и всадника с лютней на Пегасе со стихами (рис. 9). Оба изображения составляют единую эмблему, в которой объясняется символика Орла, Коня, Лютни:

Pan isć za sobą kazał, tu Koń bieży,
A Orzeł jeszcze leci: wstyd kto leży.
By Koń wesoło biegł – Lutnia przygrawa,
Wesołego mu tak biegu dodawa.
Aby wesoło Orzeł leciał w gurgę,
Apollo Struną swą rozbija chmorę.

В этом стихе прославляются мчащийся на коне рыцарь и парящий орел, высказывается презрение тем, «кто лежит» (ползает, пресмыкается). Образ рыцаря, побеждающего тьму, также перекликается с образом царя, сражающегося с врагами для «светлого царствования».



Эмблематический текст также включает посвящение царю Иоанну Алексеевичу, имеющее заголовок: "Na herbie prześwieitne carskiego weliczestwa" («На герб пресветлого царского величества»):

Rycerz ten biega, włoczną Smoka kruszy,
 Ze się aż siadłey musiał puścić duszy.
 A inne smoki wszystkie iego boią,
 Nic Rycerzowi z tego nie wystroią.
 Obiega Rycerz ten ziemie do koła,
 Nikomu nas mieć nie da z siebie zgoła,
 Zawsze na Koniu, pod koniem nie bywa,
 Głowa, która się nań pomknie, nie żywa.
 A orzeł laca po powietrzu sobie,
 Trzy ma Korony, przyznać że w ozdobie.
 Wszystkie się ptaki iak swey boją głowy,
 Co orzeł każe, ptak działać gotowy,
 W pazurze Berło, w drugim – Swiat piastuie,
 Krzyż ma na Głowie – niebo opanuie.

162

В этом геральдическом стихе Лазарь Баранович обращается к этимологии двух символов – рыцаря, побеждающего змия/дракона (Smok), и орла. Рыцарь – символ мужества, силы, защиты от врагов. Победа рыцаря над змием – залог того, что и все «другие драконы» его должны бояться. Рыцарь на коне объезжает все земли, не давая в обиду никому всех живущих на этих землях. Он «всегда на коне, под конем не бывает», и тот, кто против него пойдет – не устоит («не будет жить»). Орел, подчеркивает Лазарь Баранович, – символ свободы.

Ю. Э. Шустова



Рис. 10. Лазарь Баранович. Трубы словес. Киев, 1674

Он, свободно парящий по воздуху, украшенный коронами, – залог безусловного подчинения ему всех птиц. В одной лапе он держит скипетр, в другой – державу («мир пестует»), а крест на голове (на центральной короне в гравюре) – символ власти в небе.

В этом шестистишии Лазарь Баранович образно показывает единство власти царя на земле и на небе, то есть земную и духовную, обыгрывая в геральдической символике один из центральных средневековых символов – горнее и долнее, град небесный и град земной. Герб московского царя, таким образом, сочетает в себе два этих града, два царства.

В 1674 г. в типографии Киево-Печерской Лавры были изданы книги Л. Барановича «Трубы словес проповедных на нарочитыя дни праздников господских, богородичных, апостольских, мученических...» и «Трубы на дни нарочитыя праздников господских, богородичных, апостольских, мученических...». Вторая была несколько переработанным и дополненным вариантом первой. Оформление и посвящения в двух изданиях идентичны. Фронтиспис книг представляет собой довольно сложную композицию, повествующую о царе Алексее Михайловиче сквозь призму разных символов, центральным среди которых выступает изображение герба, повторенное в гравюре трижды, при этом образ дракона – дважды (рис. 10). Всадник, изображенный на щитке на груди центральной фигуры двуглавого орла, пронзает копьем змия/дракона о четырех лапах с нетопыринными крыльями. Образ дракона/змия трактуется как символа врага, которого побеждает царь: «Копієм наступитъ на Аспида и Василиска». Змий, василиск, аспид – символы разных врагов (земных и духовных), с которыми приходится вести борьбу царю. Уровнем ниже геральдическая пара разъединена и вписана в символику четырех евангелистов, где двуглавый орел персонифицируется с символом евангелиста Иоанна орлом, а образ царя, побеждающего дракона (он тщательно прорисован и представляет собой поджарого ящера с свирепым оскалом) – с ангелом или человеком, символом евангелиста Матфея. Символ евангелиста Матфея – это сошедший со щитка на груди двуглавого орла всадник, поражающий копьем змия: «Ты убо, яко добръ воинъ» (2 Тим. 2: 3). Здесь всадник если и не имеет портретного сходства с царем Алексеем Михайловичем, то, во всяком случае, символизирует именно этого царя, с венцом на голове, с крестом на груди, в полной воинской амуниции.

Матѳей – воин, левь – Марко, Лука – воль з крылами,
Орел – образъ Иоанновъ: еv(ан)гелистами...



Рис. 11.
Иннокентий Гизель.
Мир с богом человеку.
Киев, 1669

Обращаясь к Алексею Михайловичу, автор говорит: «Ты же яко добръ воинъ Х(ри)стовъ», который «яко всегда побѣдитель попирает смія». Сердце у воина, как у льва, поэтому он «побѣждает аки левъ». Воин этот «во трудѣхъ СѦ юности своя, подобень Телцу», а также он скор во всяком деле, чем «подобень Орлу летящу».

Интересный эмблематический текст на государственный герб помещен в книге Иннокентия Гизеля «Мир с Богом Человеку или покаяние святое, примиряющее Богу человека», издан-

ной в Киево-Печерской типографии в 1669 г. В этой композиции создан, пожалуй, самый загадочный и самобытный образ дракона (рис. 11). Геральдическая пара воин-дракон сошла со щитка на землю и воплотилась в библейского (ветхозаветного) царственного воина в руке которого вместо копья – пальма, которая на самом деле является «жезлом Аароновым». На стволе жезла/пальмы помещена надпись: «Яко жезль Аароновъ процвете», а на листьях перечислены добродетели, необходимые царю-воину: «Победа, Слава, Сила, Честь, Богатство, Щасте; Тишина, Похвала, Держава, Благолепие, Долгоденствие, Веселие». Они перекликаются с добродетелями, начертанными на перьях крыльев двуглавого орла: «Вера, Надежда, Мудрость, Правда, Бодрость, Мужество; Любовь, Молитва, Милостыня, Воздержание, Кротость, Благодсть». Воин пронзает «жезлом

Рис. 12.
Иоанникий Галятковский.
Мессия правдивый.
Киев, 1669

Аароновым» дракона – ящера с львиными лапами, неопыринными крыльями, со свирепым оскалом, пастью огромными зубами, рогами, а шкура его покрыта ... цветочным орнаментом. Страшный свирепый дракон «в цветочек» тем самым символизирует не просто зло, а зло, маскирующееся под добро. Этот любопытный образ дракона должен показать, как сложно бывает распознать истинное зло, которое может рядиться в добродетельные одежды, и как трудно противостоять такому злу, представляющего собой то ли волка в овечьей шкуре, то ли дракона «в цветочек». Эта тема раскрывается в стихах, сопровождающих гравюру:

Миръ ѿ Вѣры Датела вземши Дает Вѣрнымъ,
Но противнымъ, ѿ Орла, язва Лицемѣрнымъ.
Со Орломъ же и воинъ Миромъ оущедренный,
Егда его копѣемъ смій врагъ пораженный.

Побеждая всякое зло, в том числе и лицемерие, воин утверждает мир – мир мудрости, благодати и любви.

Всадник, поражающий копьём змия как образ царя, попирающего зло, подчеркнут в геральдической композиции в книге Иоанникий Галятковского «Мессия праведный Иисус Христос Сын Божий», изданной в типографии Киево-Печерской Лавры в 1669 г. (рис. 12). Образ трактуется как:

... ц(а)рѣ бл(а)гочестивый
Побѣждаетъ всѣхъ враговѣвъ, якъ Хр(и)столюбивый.

Царь – победитель всех врагов как в небе, так и на земле:



Птыцами драпѣжными враги суть зміями,
 Прето, Але҃ій, ц(а)рю нашъ, допчеть ихъ ногами.

Посвящая книгу царю Алексею Михайловичу, Галятовский подносит «до высокопарного Орла Твоего» Орла Небесного, которого упоминает в Апокалипсисе Иоанн Богослов: «Егда видѣвъ змій, яко низложенъ бысть на землю, гоняше жену, иже роди мужеска, и даны быша женѣ двѣ крылѣ Орла великаго, да парить в пустыню в мѣсто свое» (Откр. 12: 13, 14). Автор объясняет, что в образе жены следует видеть христианскую церковь, народ христианский. «Орломъ великимъ» является Христос, который «невѣстѣ, ц(е)рквѣ с(вя)т(ой), далъ двѣ крылѣ, двокій животъ, б(о)гомьслный и чинячий», чтобы при помощи этих двух крыльев улетала на безопасное место от змия, ее преследовавшего.

Всадника на груди орла Галятовский называет «мессией правдивого Христа»: «Той воинъ храбрый Х(ристо)с на конѣ сидячий, бетъ смія кр(е)стомъ с(вя)тымъ, якъ копією». Конь, на котором сидит всадник, по мнению автора, символизирует христианский народ, который Христа «в с(е)рдцу и в оустах своихъ, яко ѣздца носятъ хр(и)стіане», а также царство Российское, которым царь «владеет», «на том кони сидячи». Всадник, побеждающий змия («наступиши на змію, и на скорпію, и на всю силу вражію»), побеждает и все трудности земные (семь смертных грехов): «сѣмъ головъ змиевыхъ – сѣмъ грѣховъ смертел-



Рис. 13. Минья общая.
 Киев, 1680



Рис. 14. Лазарь Баранович. Благодать и истина. Чернигов, 1683

ных: пыху, лакомство, обжирство, заздрост, гнѣвъ, лѣнливство, и вшетеченство крушиш, бо сѣм грѣхов смертелных, сема головами сміевыми называются». Иоанникий Галятковский подробно останавливается и на понимании символики змия. Он цитирует книгу Иисуса Сираха: «якоже Г лица сміина бѣжи Г грѣха, аще бо приступивши, угризнет тя, зубы лвовы зубы его, оубивають д(у)

ши ч(е)л(о)в(е)чіи» (Сир. 21: 2-3) и Откровение Иоанна Богослова: «Змій древный, нарицаемый діяволь, и сатана» (Откт. 12: 9), а также говорит, что змий олицетворяет «людей злых», «неприятелей своих» и антихриста. Царь Российский «ч(е)л(о)вечю д(у)шу и всю Россію... ѿд сміевъ пекелныхъ» охраняет и побеждает их, то есть всех врагов своих, «войско людей вѣрных, неприятелей видо-мышъ».

Представляет интерес большой фронтиспис к богослужебной книге «Минее общей», вышедшей в Киеве в 1680 г. Здесь сошедший со щитка молодой воин с нимбом является образом св. вмч. Федора Стратилата (рис. 13). В правой руке он держит меч, а в левой копьё, которым пронзает дракона о двух ногах, с нетопыриными крыльями, покрытого чешуей. «Спасение через веру» – такой девиз воина, таким образом здесь змий/дракон олицетворяет врагов духовных, противников веры православной.

168 Оригинальным по своему замыслу является фронтиспис в книге Лазаря Барановича «Благодать и истинна», напечатанной в Чернигове в 1683 г. Это, пожалуй, единственное аллегорическое воплощение государственной символики периода двоецарствия. Гравюра на меди выполнена мастером Иваном Щирским (рис. 14). Это величание двух царей под регентством царевны Софьи Алексеевны. Иоанн Алексеевич соотносится автором с благодатью, Петр Алексеевич – с истиной, а Софья Алексеевна – с премудростью божией. Двуглавый орел помещен в триумфальную арку, на которой начертано: «Премудрость созда сей храм...». На щитке двуглавого орла – изображение двух сердец, символизирующих двуединство правителей. Всадников, поражающих змия, здесь также два, каждый из которых олицетворяет одного из правителей с одной стороны и символы власти, присущи обоим царям. Каждому из них светит по антропоморфному солнцу, что тоже является необычным в изображении небесных светил на гравюрах XVII в. Один царственный всадник держит в руках саблю и сражается с драконом о трех головах. Это единственное изображение трехголового дракона в гравированных геральдических композициях русской государственной символики XVII в. Другой всадник с мечом сражается с крылатым драконом с одной парой лап. Драконы здесь символизируют реальных, земных, врагов, с которыми предстоит воевать России – Османскую империю, а также духовных – врагов православной веры.

Таким образом, образ дракона в эмблематических композициях, посвященных государственной символике, чаще всего олицетворял двуединство врагов духовных и реальных воинов, с кото-

Рис. 15. Летвица.
Чистота аки девица.
Киев, 1627

рыми необходимо сражаться на поле брани, иногда он также олицетворял людские пороки, с которыми также приходится сражаться царю и побеждать людское лицемерие.

Еще одной группой гравюр, содержащих изображения драконов, являются иллюстрации. Это изображения библейских сюжетов, аллегорические композиции, а также изображения архангела Михаила, побивающего змия. Здесь не рассматриваются частые сюжеты с изображением Адама и Евы у дерева познания добра и зла со змеем-искусителем и изображения ветхозаветного сюжета о медном змие, в которых изображалась в том или ином виде змея. Изображений собственно драконов сравнительно не много на гравюрах в украинских кириллических печатных книгах XVII в.

Аллегорическая гравюра, выполненная монограммистом «ЛМ» (Леонтием монахом) в 1627 г., «Чистота аки девица украшена»¹² построена на противопоставлении всего светлого/чистого и темного/злого (рис. 15). Так, душе чистой противостоит душа грешная, воде – огонь, льву – дракон. Зрительные образы дополняют надписи: «Смѣреніємъ сміа укроти», «Трніє грѣха слъзми угаси». «Діавол паде са аки котъ», «Лва постомъ и безмолвіємъ свъза» и др. Дракон на гравюре изображен с четырьмя лапами и птичьими крыльями. Как льва укрощает пост и молчание, так и дракона укрощает смирение.

Интересная аллегорическая композиция помещена на обороте титульного листа «Пречестных акафистов», изданных в типографии Киево-Печерской Лавры в 1674 г. (рис. 16). На гравюре изображен Иисус Христос, из виноградной лозы выжимающий сок «Всаку творашую плод отебит ю да множаши плод принесе». Свои «плоды» приносят Христу представители трех царств:





Рис. 17. Лазарь Баранович.
Трубы словес проповедных.
Киев, 1674



Рис. 18. Акафисты. Киев, 1693

XVII в. преимущественно встречается в качестве геральдической фигуры. В эпоху барокко геральдические композиции, эмблемы становятся популярны и позволяли авторам по-разному прочитывать геральдическую символику. Однако дракон устойчиво олицетворял врагов земных и духовных, противопоставлялся героизму и доблестям воина. Лишь в некоторых аллегорических гравюрах этот символ связывается с иными толкованиями – символом зла, которое можно укротить добродетелями, символом представителей преисподней, которые «трепещут» перед словом Божиим. Также интересным является частое использование гравюры с изображением архангела Михаила, побивающего змия. Изображения драконов часто поясняются в поэтических и прозаических текстах, что позволяет максимально приблизиться к пониманию и восприятию этого образа авторами и их современниками.

¹ Махов А.Е. Hortus Daemonum: Сад демонов. Словарь inferнальной мифологии средневековья. М.: Intrada, 1998. С. 105–106; Махов А.Е. Hostis Antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. М.: Intrada, 2006. С. 161–162, 202.

² Jonstonus, Joannes. Historiae naturalis de quadrupedibus libri: cum aeneis figuris. Amstelodami [Amsterdam] : apud Joannem Jacobi fil. Schipper, 1657. Liber II: De serpentibus: et draconibus. P. 32–38. Tab. X–XII; Jonstonus, Joannes. Historiae naturalis cum aeneis figuris. Francofurti ad Moenum [Frankfurt a. M.]: impensis haeredum Merianorum, 1653. Libri II: De serpentibus: et draconibus.

- ³ Белова О.В. Славянский bestiарий: Словарь названий и символики. М.: Индрик, 2000. С. 96, 124–126.
- ⁴ Вилинбахов, Г.В., Вилинбахова, Т.Б. Святой Георгий Победоносец: Образ святого Георгия Победоносца в России. СПб., 1995.
- ⁵ Библия. Острог: печ. Иван Федоров, 1581. Л. 47 об. 6-го сч.
- ⁶ Игнатий Оксенович-Старушич. Казанье погребовое над телом... князя Илии Святополка... Четвертеноского... одправованое в Тимоновце. Киев: Типография Лавры, 26 июля 1641. Тит. л. об.
- ⁷ Шустова Ю.Э. Экземпляры луцкого издания «Апостолов и Евангелий» 1640 г. в собрании Российской государственной библиотеки // Острозький краєзнавчий збірник / Державний історико-культурний заповідник м. Острога; Острозьке науково-краєзнавче товариство «Спадщина» імені князів Острозьких Острог, 2018. Вип. 10. С. 189–193.
- ⁸ Петр Могила. Крест Христа спасителя, и каждого человека. Киев: Типография Лавры, 4 марта 1632.
- ⁹ Шустова Ю.Э. Образ царской власти в поэтико-геральдических композициях печатной книги Московского государства второй половины XVII в. // Труды «Русской антропологической школы»: Вып. 5. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2008. С. 454–495.
- ¹⁰ Лазарь Баранович. Меч духовный. Киев: Типография Лавры, 1666. Л. [5].
- ¹¹ Lasarz Baranowicz. Lutnia Apollinowa koźdey sprawie gotowa. Kijow, 1671. Ark. [2]–[3].
- ¹² Лествица. Чистота аки девица преукрашена. О девстве и чистоте. Страшный суд. Киев: Типография Лавры, 27 апреля 1627.
- ¹³ Акафисты. Киев: Типография Лавры, 1674. Л. 179 об.
- ¹⁴ Лазарь Баранович. Трубы словес проповедных. Киев: Типография Лавры, 1674. Л. 8.
- ¹⁵ Часослов. Киев: Типография Лавры, 1679. Л. 80 об.; Псалтирь. Киев: Типография Лавры, 1690. посл. нenum. л.; Акафисты. Киев: Типография Лавры, 1693. Л. 230 об.

А. В. Голубцова (ИМЛИ РАН)

Человек и змей от К. Э. Гадды до Л. Малербы:
слияние, взаимопроникновение, трансформация

Карло Эмилио Гадда (1893-1973) – один из крупнейших и самых оригинальных итальянских писателей XX века, автор многочисленных рассказов, эссе и двух романов, принесших ему общеитальянскую известность: «Познание боли» (*La cognizione del dolore*, впервые опубликован в журнале «Letteratura» в 1938-41 гг.) и «Пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана» (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, частично опубликован в журнале «Letteratura» в 1946 г.).

Оба романа отличает крайне необычный язык – сложное переплетение диалектизм, жаргонизмов, авторских неологизмов, иноязычных заимствований, архаизмов, научных терминов, а также широкое применение интертекстуальных техник: обилие явных и скрытых отсылок к другим художественным произведениям (в числе основных, хотя и не единственных претекстов – основополагающие для итальянской литературы «Энеида» Вергилия, «Божественная комедия» Данте и «Обрученные» Мандзони). В результате рождаются экспериментальные, трудные для понимания тексты, которые естественным образом становятся эстетическими ориентирами для итальянского неоавангарда, самого яркого литературного явления в Италии 1960-х гг., связанного с деятельностью так называемой «Группы 63» и ориентированного на радикальное обновление итальянской культуры через возрождение опыта исторического авангарда и освоение актуальных тенденций европейской мысли (структурализма и постструктурализма, семиотики, феноменологии, психоанализа). Писателей и критиков, входивших в «Группу 63», объединяла убежденность в том, что между идеологией и языком существует тесная связь, а изменение привычного языка, в конечном счете, должно неминуемо привести к изменению мышления – привычных мыслительных схем, расхожих убеждений и мифов. Стремясь к разрушению традиционного языка, неоавангард обра-

щается к радикальным языковым экспериментам, используя в том числе и опыт Гадды.

В 1957 г., в период складывания неоавангардных идей, выходит отдельной книгой роман «Пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана», который и делает имя Гадды известным широкой публике. Роман «Познание боли» опубликован отдельной книгой в 1963 г., в год образования «Группы 63», в период самых оживленных дискуссий вокруг теории и практики неоавангарда. Сами неоавангардисты вполне осознают преемственность по отношению к Гадде и ощущают глубинное родство с ним. В своих теоретических выступлениях они неоднократно отмечают современность и даже революционность текстов Гадды, подчеркивая широту кругозора¹, открытость актуальным тенденциям европейской культуры и, возможно, главное – отсутствие морализаторства, отказ от идеологической ангажированности. Итальянский неоавангард воспринимает реальность как принципиально хаотичную и непознаваемую, а любая попытка ее интерпретации, то есть надления каким-либо определенным смыслом, неизбежно приводит лишь к образованию мифов и ложных идеологий. Один из основных теоретиков неоавангарда, А. Гульельми, в своем программном выступлении 3 октября 1963 г. на первом съезде «Группы 63» в Палермо упоминает Гадду (наряду с Поллоком, Роб-Грийе, Селином и др.) в ряду писателей, которые «сводят все ценности к нулевому уровню, подрывая всякую возможность значащей речи (*discorso significativo*) (что при нынешнем положении вещей означало бы «ложную речь» (*discorso falso*))»². Главным способом создания такого рода литературы объявляется пастиш, понимаемый как смешение разных кодов и способов выражения, которые воспринимаются как равнозначные и, соответственно, предполагают принципиальный отказ от идеологий и ценностных систем. Именно это позволяет литературе уловить реальность в ее максимально объективном виде, за пределами любых навязанных извне интерпретаций. В этом смысле Гадда как признанный мастер пастиша воспринимается как предтеча неоавангарда (А. Арбазино в одном из своих эссе вводит в обиход удачную формулу *i nipotini dell'ingegnere*³ – «внуки инженера», как критики нередко именовали К. Э. Гадду, имевшего инженерное образование). Влияние текстов Гадды на теорию и практику неоавангарда прослеживается на всех уровнях – от идейного и тематического до формального, вплоть до заимствования конкретных приемов и техник работы с языком. Это влияние не обходит стороной и тексты такого неоавангардного автора, как Луиджи Малерба. Первый роман Малербы, «Змей» (*Il serpente*, 1966), представляет собой

детективную историю, в которой герой, от чьего лица ведется повествование, знакомится с девушкой, влюбляется в нее, а затем, мучимый ревностью, убивает и съедает. Однако в финале выясняется, что рассказчик ненадежен: он безумец, патологический лжец, и, возможно, никакой девушки никогда не существовало, а значит и убийства не было. Таким образом Малерба осознанно разрушает традиционную детективную схему, обманывая читательские ожидания. Вполне вероятно, что на его эксперименты с жанровой формой детектива мог повлиять роман Гадды «Пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана». Между двумя произведениями обнаруживаются многочисленные параллели на самых разных уровнях, от сюжета до интертекстуальных отсылок и конкретных приемов работы с языком. Роман Гадды также основан на планомерном разрушении сюжетной схемы детектива. Как и у Малербы, действие разворачивается в Риме, хотя и в более раннюю эпоху – в период фашизма. В романе детально, но запутанно, с многочисленными отступлениями и рассуждениями, не имеющими прямого отношения к сюжету, описывается расследование ограбления и убийства; в момент, когда расследование близится к концу и имя виновного, кажется, вот-вот будет названо, повествование неожиданно обрывается. Читателю остается либо строить догадки, либо вовсе отказаться от попыток установить истину.

В романе Малербы ключевую роль играет архетипический образ змея, который отсылает к множеству разнообразных контекстов, но в первую очередь – к образу библейского змея-искусителя. Образ змея функционирует на разных уровнях, в том числе и как структурная метафора, отражающая нелинейное, извилистое построение текста, но прежде всего он напрямую ассоциируется с героем повествования⁴. Библейские ассоциации поддерживаются именем возлюбленной главного героя – Мириам. В «Пренеприятнейшем происшествии» Гадды также возникают змеиные мотивы. Например, жертва ограбления, пожилая, но молодящаяся богатая аристократка, так описывает грабителя: «она была уверена, что этот парень ее загипнотизировал <...> потому что в какой-то момент, еще в прихожей, он посмотрел на нее пристально <...> ”Беспощадный взгляд, два неподвижных глаза <...> как у змеи (*serpente*) ”»⁵. В ходе расследования полицейский отправляется за одним из подозреваемых на Виа деи Серпенти, то есть «улицу Змей». Принадлежащий подозреваемому зеленый шарф, вытаскиваемый из груди одежды, сравнивается со «змеей, которую вытаскивают из норы за хвост»⁶. Здесь, как и в романе Малербы, образ змея явно соотносится с предполагаемым преступником. В то же время у Гадды этот образ наряду с

библейскими приобретает и фрейдистские, фаллические коннотации. О жертве убийства, женщине, страдавшей от невозможности иметь детей, ее кузен, в которого она была влюблена, говорит следующее: «Мечтой всей ее жизни было... соединиться с мужчиной <...> да хоть со змеем, который мог бы подарить ей желанное создание: "ее" создание, ребенка»⁷. Мотив искушения в этом фрагменте подчеркивается настойчивым упоминанием религиозности и строгих моральных принципов жертвы, а библейские коннотации подерживаются именем убитой женщины – Лилиана, явно отсылающим к Деве Марии, одним из символов которой является лилия (например, на многочисленных изображениях Благовещения). У Малербы мы встречаем сходную трактовку образа: герой его романа – это и змей-искуситель, и змей-фаллос (что проявляется, в частности, в сцене поцелуя, где змей напрямую не называется, однако его присутствие ощущается в описании гибкого извивающегося языка)⁸. Интересно, что у обоих авторов змей искушает Деву Марию: Лилиану у Гадды, Мириам – у Малербы.

176

Змеиная образность присутствует и во втором романе Гадды – «Познание боли», в большой степени автобиографическом тексте, который посвящен теме невроза, порожденного болезненными, травматичными отношениями с матерью. Здесь, как у Малербы, образ змея напрямую соотносится с главным героем. Например, во время войны герой ползает по камням, как змея (*serpere sopra alla pietra*)⁹; в другом фрагменте «шесть миллионов бюрократов» ужасают его, «как океан горящих углей мог бы ужасать осторожную осмотрительность змеи» (*la prudenza cautelosa della serpe*)¹⁰. Здесь образ змея ассоциируется уже не с искушением и эротизмом, а с психической патологией, неврозом, которым объясняется замкнутость, осторожность героя, его неспособность к общению с людьми. Те же смыслы присутствуют и у Малербы: герой его романа «Змей» в своих фантазиях представляет себя искусителем и соблазнителем, но в то же время в тексте неоднократно подчеркивается его неспособность к коммуникации и болезненная подозрительность, доходящая до паранойи: «Что люди говорят друг другу? <...> Где люди встречаются, чтобы поговорить?»¹¹; «Я ненавижу всех людей, кроме одной женщины»¹² и т. п. Исследуя истоки невроза своего героя, Малерба, как и Гадда, обращается к психоаналитическому инструментарию, анализируя события детства. У героя Гадды детство ассоциируется с бедностью, холодом, в том числе и эмоциональным, отсутствием материнского тепла. В «Змее» рассказчик также вспоминает о бедности, о том, как мать водила его смотреть, как богатые дети едят мороженое и катаются на карусе-

лях¹³; таким образом, его неспособность к адекватному взаимодействию с миром можно объяснить тем, что он с самого детства привык не участвовать в событиях, а наблюдать их со стороны.

И у Гадды, и у Малербы образ змеи служит олицетворением греха или отрицательной эмоции, которая живет внутри героя или проникает в него и терзает изнутри. О герое «Познания боли» недолголюбивающие его крестьяне говорят: «у него внутри, в утробе, семь смертных грехов <...> как семь змей, которые его кусают и пожирают изнутри» (*sette serpenti che lo rimordevano e divoravano dal di dentro*)¹⁴. Сам герой, рассказывая о кошмарном сне, связанном с его матерью, говорит: «Сон... подполз к моему сердцу... как коварство змеи. Черный» (*...come insidia di serpe. Nero*)¹⁵. В романе Малербы сходным образом описывается ревность, которая мучает героя и приводит его к убийству: «змей проник в мое тело, ходит и кусает меня тут и там» (*Un serpente si è insinuato nel mio corpo, cammina, morde ora qui ora là*)¹⁶. Впрочем, в данном случае речь может идти не о прямом влиянии, а о некоем общем месте. Не исключено, что у обоих авторов метафора чувства как змеи, терзающей человека изнутри, восходит к «Преступлению и наказанию» Достоевского, где о Петре Петровиче Лужине говорится: «Черный змей ужаленного самолюбия всю ночь сосал его сердце»¹⁷. Во фразе из романа Гадды обращает на себя внимание эпитет «черный» (*nero*): в итальянской фразе он относится к слову «сон» (поскольку *serpe*, в отличие от синонимичного *serpente*, принадлежит к женскому роду), но соседство слов *serpe* и *nero* неизбежно порождает ассоциативную связь между ними.

Итак, образ змея в романе Малербы объединяет в себе разные черты «змеиной» образности из двух романов Гадды. Во-первых, это образ библейского змея-искусителя из «Пренеприятнейшего происшествия», с одной стороны, связанный с темой преступления (убийства), с другой стороны – наделенный эротическими фаллическими коннотациями. Во-вторых, это соотносительность образа змеи с психической патологией, с неврозом и с порожденными этим неврозом мучительными чувствами и переживаниями, как в гаддианском «Познании боли».

¹ «Ни один из наших авторов не проявлял такого поразительного инстинкта сороки-воровки и не брал из самых внелитературных (или антилитературных) дисциплин столько блестящих идей и смутных фрагментов, чтобы <...> потом превратить их в осколки сверкающей литературы» (Arbasino A. *Genius loci // Sessanta posizioni*. Milano: Feltrinelli, 1971. P. 191). Здесь и далее пер. с итал. мой. – А. Г.

- ² Gruppo 63. *Critica e teoria* / a cura di R. Barilli, A. Guglielmi. Milano: Feltrinelli, 1976. P. 269.
- ³ Arbasino A. *I nipotini dell'ingegnere* // *Sessanta posizioni*. Milano: Feltrinelli, 1971. P. 193-210.
- ⁴ Подробней об этом см.: А. В. Голубцова. *Интертекстуальность и миф: образ змея в ранних романах Л. Малербы* // *Бестиарный код культуры. Res et verba* – 4. М.: Intrada, 2015. С. 224-228.
- ⁵ Gadda C. E. *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*. Milano: Garzanti, 1997. P. 20.
- ⁶ *Ibid.*, p. 131.
- ⁷ *Ibid.*, p. 99.
- ⁸ Malerba L. *Il serpente*. Milano: Bompiani, 1990. P. 38.
- ⁹ Gadda C. E. *La cognizione del dolore* / a cura di E. Manzotti. Torino: Einaudi, 1987. P. 77.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 360.
- ¹¹ Malerba L. *Op. cit.*, p. 15.
- ¹² *Ibid.*, p. 69.
- ¹³ *Ibid.*, p. 7-9.
- ¹⁴ Gadda C. E. *La cognizione del dolore. Op.cit.*, p. 74.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 168
- ¹⁶ Malerba L. *Op. cit.*, p. 96.
- ¹⁷ Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 6. Преступление и наказание: Роман в 6 ч. с эпилогом*. Л.: Наука., 1973. P. 276. О месте Достоевского в творчестве Гадды см.: Sergio Adamo. *Gadda e Dostoevskij* // *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*. Available at: <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3atti1/articles/adamconf1.php> (Accessed 22.01.2019). Об аллюзиях к «Преступлению и наказанию» в романе Малербы «Змей» см.: А. В. Голубцова. *Цит. изд.*, с. 226.

А был ли змей?

(О границах реального и фантастического
в романе Сары Перри «Эссекский змей»)

Как свидетельствует сама Сара Перри, впервые идея романа возникла у неё во время поездки по графству Эссекс, когда она вела машину, а муж зачитывал путеводитель и упомянул местную легенду об Эссекском змее, который появился в 1669 г. у побережья Эссекса и, якобы, охотился за местными жителями и скотом. В Британской библиотеке сохранился памфлет того времени «Необычные новости из Эссекса» («Strange News out of Essex»), предупреждающий жителей об опасности (Рис. 1, 2).

179

Идея Сары Перри состояла в том, чтобы развернуть легенду в контексте пост-дарвиновской эпохи, когда образованные люди знали о теории эволюции, о найденных скелетах динозавров, увлекались коллекционированием древних окаменелостей, когда «спор между наукой и религией, суеверием и рациональностью стали общим местом»¹. Действие романа происходит в 1893 году – это вре-



А БЫЛ ЛИ ЗМЕЙ?

Рис. 1, 2. Памфлет «Strange News out of Essex or,
The Winged Serpent», 1669.

мя, когда в Лондоне уже 30 лет существовало метро, в области медицины активно использовались микроскопы, практиковалась анестезия, делались довольно сложные операции, активно действовали профсоюзы, женщины участвовали в профсоюзной и социально-просветительской деятельности, работали в инженерной, медицинской естественнонаучной сфере, появился суффражизм. Один из главных вопросов романа: как будут воспринимать разные люди новость о древнем монстре, как этот образ будет влиять на их умы и воображение?²

Таким образом, змей становится осевым элементом романа, работающим на разных повествовательных уровнях.

На уровне сюжета роман построен как своеобразное расследование: в одном из двух вступлений, которыми снабжен роман, читателю дают понять, что в водах устья реки Блэквотер (Blackwater) водится что-то страшное и опасное. Далее новости о том, что у побережья Эссекса появился некий водяной змей (некоторые говорят, что у него есть крылья), доходят до одного из центральных персонажей романа – Кору Сиборн, которая только что стала вдовой, и весьма состоятельной. Она может себе позволить начать новую свободную от семейных уз жизнь и едет в деревушку на побережье Эссекса, откуда эти новости пришли. Она много ходит по побережью, осматривает окрестности, разговаривает с местными жителями, будучи убеждена, что пресловутый монстр – живая, сохранившаяся древняя рептилия (Рис. 3).

Кора очень хочет найти этому доказательства и тем самым снис-

180

Я. Ю. Муратова

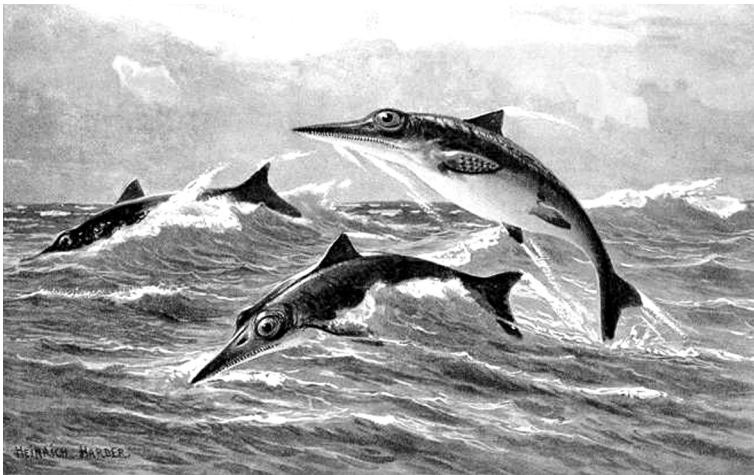


Рис. 3. Г. Хардер. Животные доисторического мира. Ихтиозавр. 1916.

Рис. 4. Портрет Мэри Эннинг со спаниелем. Копия Дж. М. Донна с анонимного портрета М. Эннинг, 1850.

кать себе «лавры» своего кумира – Мэри Эннинг (Рис. 4). Портрет Мэри Эннинг (Mary Anning, 1799-1847) – британской палеонтолога-любительницы стоит на столике в спальне Кору. В 20-е гг. XIX столетия Мэри открыла всему миру целые скелеты динозавров и принесла известность своему городку Лайм Реджис, где эти ископаемые были ею найдены в прибрежных известковых породах.

Таким образом, змей и его поиски дают автору возможность показать женщину конца викторианской эпохи – динамичную и живую, интересующуюся наукой, решительную, смелую и независимую, отнюдь не «беспомощное бледное создание, которое сидит дома и чуть что падает в обморок»³, как, по словам автора, многие представляют викторианскую женщину до сих пор.

Образ змея и выяснение его подлинной природы выводит читателя на следующий, **философско-идейный уровень** произведения. В книге, как уже стало традиционным для нео-викторианского романа, сталкиваются два кардинально противоположных мировоззрения⁴. В лице Кору представлена научно-рациональная картина мира, устроенная на фундаменте дарвиновской теории, по ее словам, «<...> мы живем в древнем мире и обязаны естественному развитию, а не какому-то божеству»⁵ (пер. – М. Я.). Следовательно, «эссекский змей» – это чудом сохранившаяся древняя рептилия. Обратная сторона дарвинизма Кору – ее ощущение сопричастности природе, что связано с ее детством, ее близость земле и растениям, ее притягательная витальность – практически, все персонажи романа находятся под ее обаянием. Именно пребывание в одной бытийной плоскости с животными, свободными от искусственных правил и запретов, дает Коре ощущение собственной вольной свободы⁶, возможность бросить дом, Лондон и заниматься поисками



ми таинственного змея, целыми днями бродить по лесам и болотам, вместо корсета носить мужское пальто с ремнем, обуваться в удобные ботинки большого размера и не ограничивать себя в еде. Интересно сравнить интеллектуально-телесную раскрепощенность Кору с трагическим самоощущением тела как темницы⁷ у вымышленной викторианской поэтессы Кристабель Ла Мотт из романа А. С. Байетт «Обладание» («Possession», 1990). В первом случае, женская телесность и образ змеи принципиально разнесены, как субъект и объект, Кора рассматривает змея через оптику научных теорий. Во втором, наблюдаются изощренные метаморфозы женского тела, принимающего облик то змеи, то русалки, что отражает, с одной стороны, викторианский подсознательный страх перед иррациональным женским началом, а с другой, своеобразную защиту женщины от мужского тела⁸.

В глухом Эссексе Кора встречает священника Уильяма Рэнсома, человека, подающего ранее большие надежды, имеющего хорошую родословную, средства и блестящее образование, который со своей многодетной семьей уехал из Лондона в эту глушь, чтобы получить сан и «пасти» души местных необразованных фермеров и рыбаков. Изначально Уильям представлен, как идеальный пастырь, искренне любящий свою семью, заботящийся о прихожанах, и та атмосфера страха и слухов, которая устанавливается в деревне после новостей о «змее-убийце», кажется ему особенно досадной в век электричества и микроскопа. Более того, стремление списать все человеческие неприятности на сурового карающего Бога представляется Уильяму непозволительным, почти греховным.

Рационализм Кору и вера Уильяма, полярные сами по себе, сталкиваются с третьей силой, представленной в воображении и сознании местных деревенских жителей в виде невежества и страха, порожденного невежеством. Единственное объяснение, которое находят люди, столкнувшись с необъяснимыми смертями человека и козы на берегу моря, это возвращение древнего эссекского змея, и воспринимают необъяснимые беды, как кару Божию.

Таким образом, в философско-идейном поле образ змея работает как лакмусовая бумага, позволяющая выявить ведущие идейные оси эпохи. Более того, автор заостряет идею когнитивной нестабильности, указывая на иллюзорность, обманчивость системы наших чувств: Перри вводит эпизод, где Кора и Уильям вместе видят мираж корабля, парящего над водой, и другой эпизод, в котором Уильям принимает палый лист за мертвую птицу: «Мои мысли крутились вокруг этого [миража и кажущейся мертвой птицы – М. Я.], возвращаясь то и дело к эссекскому змею, как это часто бы-

вает в последнее время, пока я не начал понимать, как он мог показаться всем нам в разных обличьях. Вместо одной единственной истины может быть несколько, ни одну из которых нельзя ни доказать, ни опровергнуть»⁹(пер. – М. Я.). Один и тот же объект может представляться разным людям по-разному, в зависимости от их собственного телесно-ментального аппарата восприятия и его, так сказать, «настроек». При этом сам образ змея меняется, мерцает в своих различных аспектах: то как реконструированная по скелетам лаконогая рептилия юрского периода с картинки естественнонаучного труда, то как страшное морское чудовище из легенд, похищающее людей и скот.

Вариативность змея возрастает на **образно-метафорическом уровне** романа. Например, в церкви, где служит Уильям, на одной из скамей вырезан крылатый змей в память того, первого Эссекского змея XVII в. : «Как оказалось на следующее утро, змей на подлокотнике скамьи времен Реставрации в церкви Всех Святых был совершенно невинным существом. Его вырезали в последние дни Эссекского змея, когда слухи уступили место легенде и на дубах и дорожных столбах перестали развешивать предостережения. Очевидно, что зверь более не внушал ужаса озорному мастеру, который трижды скрутил в кольца его хвост, покрыл их плотной, остроконечной чешуёй, но не вырезал ни когтей, ни зубов. Было что-то зловещее в крыльях, как, смеясь, подтвердила Кора: как будто летучую мышь силком скрестили с воробьем, и из-за теней, пробегающих по ухмыляющийся морде, казалось, что он подмигивает, но вряд ли это действительно было знаком чего-то потустороннего. Он выдержал двести лет поглаживаний от прихожан, которым он нравился, и его спина была отполирована до блеска»¹⁰ (пер. – М. Я.). Автор явно заимствовала эту фигурку с деревянной гравюры XVII века в памфлете, где змей имеет столь же безобидный вид.

Теперь этот деревянный рельеф снова смущает и пугает многих прихожан, в христианском храме он воспринимается Уильямом как неподобающий атрибут невежественности и неверия, а прихожанами как знак демонических сил. В критический момент борьбы с суеверием Уильям даже пытается срезать рельеф со скамьи, будто, убрав знак, можно также уничтожить и то, что за ним стоит. Тем не менее, змей так и остается на скамье, Уильям успевае только срезать ему крылья.

Змей или змея фигурирует в романе как символ медицины, поскольку один из героев романа – Люк Гэррет – выдающийся молодой хирург, которому удалось сделать успешную операцию на открытом сердце. Его близкий друг дарит Люку ремень с серебряной

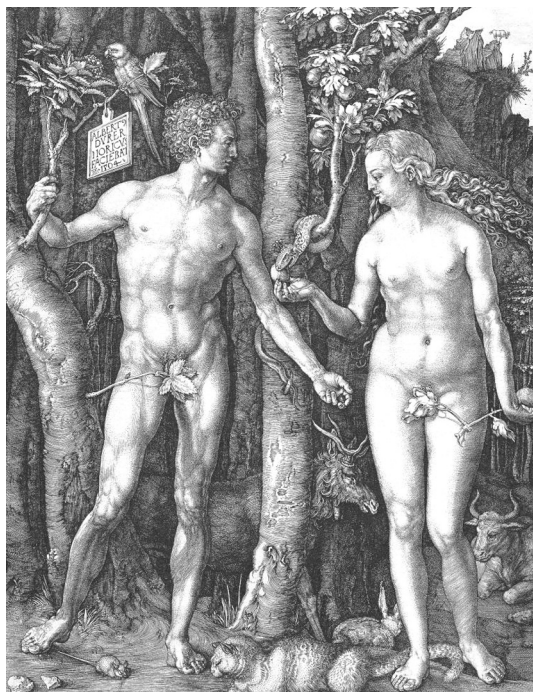
пряжкой, на которой выгравирована змея на посохе Асклепия¹¹. Позже их обладатель попытается покончить с жизнью с помощью этого ремня, повесившись на ветке дуба, но вид символического рисунка со змеей— подарок друга – напомнит ему о их дружбе и остановит его от рокового шага.

Змей захватывает детское воображение и появляется на цветных рисунках детей Уилла. Наконец, одним из местных примечательных объектов является «Левиафан»: известный в мифологии, как ветхозаветное морское змее- или китоподобное чудище, здесь это старое разваливающееся судно на берегу устья реки, где дети устраивают своеобразную игровую площадку.

В романе имеется важный пласт библейских аллюзий, обращенных к ветхозаветному змею. Уильям Рэнсом в первую встречу с Корой, когда он пытается спасти увязшую в болоте овцу, представляется ей ветхозаветным Адамом: ««Если древняя история не врет, – подумала она, – и первый человек был создан из пригоршни праха, то вот он Адам собственной персоной, весь в грязи, неказистый, не владеющий речью»¹²(пер. – М. Я.). Сама Кора носит имя языческой богини плодородия, а ее фамилия Сиборн (Seaborn), т. е. «рожденная морем», указывает на ее связь с водной стихией и ее обитателями. Вместе

с тем, ее амбиции доказать, что Эссекский змей, на самом деле, ихтиозавр, позволяют посмотреть на этот женский персонаж, как на викторианскую Еву, которая жаждет нового знания и пытается вступить в диалог со змеем. В романе есть красноречивый эпизод в церкви, где Кора в шутку пытается вложить палец в беззубую пасть вырезанного на скамье змея, чтобы он ее укусил. Тогда, если сле-

(Рис. 5. А. Дюрер. Адам и Ева (1504)



довать образно-метафорической логике, священник Уильям Рэнсом оказывается в символической роли Адама, которому, согласно ветхозаветному сюжету, Ева должна передать новое знание (Рис. 5).

В качестве райского сада предлагается заболоченный пейзаж прибрежного Эссекса, более близкий по духу болотам из «Собаки Баскервильей». Есть и свое «древо познания» – Предательский Дуб (Traitor's Oak), куда деревенские жители несут свои талисманы, когда начинается истерия по поводу морского монстра.

Постепенное умножение и усложнение элементов, связанных с образом змея, создает в пространстве романа эффект напряжения и саспенса, характерный для готического романа. В воображении читателя рождается, постепенно разрастается и оживает картина крылатого змея, медленно распускающего свои крылья по мере того, как усиливается напряжение и тревожное ожидание встречи с настоящим зверем.

Тем неожиданней разрешение головоломки «зверь реальный и фантастический». В развязке в качестве змея предлагается два взаимодополняющих объекта: первый – это странное, довольно крупное морское существо без крыльев и зубов, даже без плавников и хвоста, абсолютно гладкое, больше похожее на колбасу, выброшенное на берег и уже со следами разложения, когда на него натываются люди. Никто не хочет верить, что тот хищный морской монстр, державший в страхе всю деревню на протяжении почти года, «the Trouble», т. е. «неприятность», как его называл священник, это вот этот толстый «червяк». И люди все еще видят какие-то жуткие очертания огромной черной головы в прибрежном тумане, слышат странные звуки у берега в туманные дни, похожие на скрежет зубов. Вскоре находится источник этих звуков и призрачных форм, второй «двойник» Эссекского Змея – вынесенный водой на мель старый баркас, пропавший несколько лет назад у местного рыбака, обросший ракушками, которые создавали в тумане видимость чешуи и скрежещущие звуки. Примечательна полустершаяся надпись на борту баркаса – «*Gracie*», которая является именем давно покойной жены рыбака и, вместе с тем, по одному из прямых значений понимается читателем, как «благодать/милость Божья».

Таким образом, автор ведет с читателем изошренную игру по правилам постмодернистской комбинаторики: легендарный Эссекский Змей, наводивший ужас на всю округу, оказывается пустой формой, ширмой, за которой находятся (даже не прячутся) простые или, по крайней мере, нестрашные реальные объекты: некое мертвое морское животное без каких бы то ни было внешних агрессивных органов и старый баркас «Божья милость».

Сочетания и перестановки объектов в романе, связанных с образом змея, создают особую атмосферу, насыщенную готическими мотивами. Хочется подчеркнуть, что для Перри, чья диссертация была посвящена особенностям готики в современной литературе, эстетика готического относится не к жанру, а к особому ощущению, «sensation»¹³, в котором соединены влечение и отвращение, «когда вам хочется, но вы также отказываетесь на это смотреть»¹⁴. Из этого ощущения рождается специфическое чувство страха: нечто привычное неожиданно несет в себе угрозу, как вырезанный на деревянной скамье в церкви змей, из-за которого прихожане перестают ходить в церковь, или же что-то жуткое, прячущееся в тумане оказывается на поверку обыкновенным баркасом. Перри выделяет такие аспекты этого ощущения страха, как «восхищение от тревоги, привлекательность отвратительного и благоговенье от ужаса» («deliciously uneasy, repulsively thrilled, sublimely afraid»)¹⁵, которые сопровождают акт нарушения установленных норм и табу, рождая особое чувство «восторга от преступления» («a thrill of transgression»), что составляет, по мысли Перри, ядро поэтики готического. Так, история с поисками змея в романе приводит к тому, что главные герои, Кора Сиборн и Уильям Рэнсом, преступают общепринятые нормы поведения: их знакомство и дружба перерастают в интимную связь.

В итоге с большой долей постмодернистской иронии реализуется семантика библейского образа змея: читатель видит своего рода рай – глухой Эссекс последних десятилетий XIX века, где викторианская Ева-Кора через своеобразное посредничество Эссекского Змея предлагает викторианскому Адаму-Уильяму новое знание (эволюционная теория) и новый опыт (грехопадение). Образ змея оказывается идеальным инструментом как для ироничной постмодернистской комбинаторики, так и для создания эффекта готического. Змей, созданный воображением людей, оказывается гораздо более реальным и влиятельным объектом, нежели его «заместители» в действительности. Границы между реальным и фантастическим показаны как проницаемые и неустойчивые, что в очередной раз подтверждает постмодернистскую идею полицентричности современной картины мира и деконструирует образ библейского змея.

¹ «So I said, what if it came back, when ideas around the fossil record and paleontology, and the debate between science and religion and superstition and rationality were really kind of the common currency, and it was something people talked about a lot?» «Confronting the Possibility of Monsters in “The Essex Serpent”». Interview to NPR. June 14, 2017. URL: <https://www.npr.org/2017/06/>

[14/532818864/confronting-the-possibility-of-monsters-in-the-essex-serpent](https://www.waterstones.com/blog/q-and-a-sarah-perry) (дата обращения: 16.09.2019).

² An Exclusive Waterstones Interview With Sarah Perry. URL: <https://www.waterstones.com/blog/q-and-a-sarah-perry> (дата обращения: 15.01.2019)

³ Гилёва А. Феминизм в Ясной Поляне. Британские писательницы о литературе и женском вопросе. URL: <https://gorky.media/context/feminizm-v-yasnoj-polyane/> (дата обращения 19.09.2019)

⁴ Чарлз Смитсон, воплотивший основные отличительные особенности и стереотипы викторианской эпохи, и непредсказуемая Сара Вудраф в «Женщине французского лейтенанта» Дж. Фаулза (1967); рациональный Рэндольф Эш и таинственная поэтесса-сказочница Кристабель Ла Мотт в «Обладании» А.С. Байетт (1990); дарвинист Чарлз Адамсон и креационист Геральд Алабастер в «Ангелах и насекомых» А.С. Байетт (1992).

⁵ «<...> it's an ancient world we live in, that our debt is to natural progression, not some divinity» S. Perry. *The Essex Serpent*. L., 2017. p. 54

⁶ «Perhaps you're appalled to think we're no higher than the animals – or at least, if we are, only one rung further up the ladder. But no, no – it has given me liberty. No other animal abides by rules – why then must we?» S. Perry. *Ibid*. p. 168.

⁷ Метафора женского тела как темницы («a custody of their bodies in crucial ways») см. в: *A Spirited Widow and a Monstrous Serpent Propel a Lush Novel*. URL: <https://www.nytimes.com/2017/06/07/books/review-essex-serpent-sarah-perry.html> (дата обращения – 20.09.2019).

⁸ См. Муратова Я.Ю. Чудесные превращения Мелюзины в квазивикторианском романе А.С. Байетт «Обладание»/Бестиарий антиitez. *ResetVerba* – 7. Тула: Аквариус, 2019. С. 177-206.

⁹ «Round and round my thoughts have gone, turning as they often do to the Essex Serpent, until I begin to see how it might have appeared to us all in its various guises, and that far from there being one truth alone, there may be several truths, none of which it would be possible to prove or disprove». Perry S. *Ibid*. P. 173.

¹⁰ «As it turned out the following morning, the All Saints serpent was an innocent-seeming thing on the arm of a Restoration pew. It had been carved in the last days of the Essex Serpent, when rumour had given way to legend, and there were no more warning signs pinned to the oaks and way-posts. Certainly, the beast had held no fear for the mischievous craftsman, who'd coiled its tail three times around the spindle with sharp and lapping scales but omitted either claws or teeth. The wings, Cora conceded, laughing, were a little sinister, looking as if a bat had mated forcibly with a sparrow, and shadows passing over the grinning face gave it the appearance of blinking, but really it was hardly a signifier of the occult. It had endured two hundred years' fondling from affectionate congregants, and its spine was worn smooth». Perry S. *Ibid*. P 125.

¹¹ «Spenser <...> commissions him a leather belt with a heavy silver buckle, and on the buckle he asks to be engraved the snake of Asclepius coiling round its staff, by way of commemorating the medical triumph». Perry S. *Ibid*. P. 181.

¹² «If the old stories were right, she thought, and man had been first made from a handful of dust, here was Adam himself: all mud, ill-formed, without the full powers of speech». Perry S. *Ibid*. P. 78-79.

¹³ Sarah Perry recommends the best Gothic Fiction. Interview by Beatrice Wilford. URL: <https://fivebooks.com/best-books/sarah-perry-gothic-fiction/> (дата обращения 20.09.2019)

¹⁴ «Perry, who wrote her Ph.D. thesis on the Gothic in contemporary literature, said that feeling of simultaneous attraction and repulsion is the essence of the Gothic aesthetic. “When you desire, but also want to shut your eyes – that’s the gothic,” she says». Sarah Perry Hopes the Monster From Her New Novel Is Watching Harvey Weinstein. Vulture. Interview by Lila Shapiro. 22.10.2018 URL: <https://www.vulture.com/2018/10/sarah-perry-on-her-gothic-novel-melmoth-and-metoo.html> (дата обращения 27.09.2019)

¹⁵ Perry S. A Sublime Contagion. Essay/Aeon. 13 April, 2013. URL: <https://aeon.co/essays/gothic-the-ancient-roots-of-a-dark-thrill> (дата обращения – 02.10.2019)

Мария Надъярных (ИМЛИ РАН)

Из истории
средневековой иберийской кототопики:
сюжеты, образы, контексты

«Случилось так, что в одном городе умер один богатый человек и оставил большое состояние своим детям и своей жене. В день его смерти вернулись его жена и его дети из церкви домой; плакали они много в тот день о его смерти, а вернувшись домой, расположились они отдохнуть в большом зале, и прямо перед ними кот играл перышком, да так играл, что и жена, и дети, и все иные их сопровождавшие стали в зале этом смеяться над котом и над перышком», – так рассказывал отшельник Бланкерна своему спутнику Феликсу в книге Раймонда Луллия «Феликс, или Книга чудес» (1287-1288)¹. Эта обыденная сценка котовых забав как будто специально создана для того, чтобы вызвать особый эмоциональный отклик. Современный читатель, настроенный на эмпатическое восприятие животных – и домашних, и неодамашненных, т.е. тех, что именуются «дикими», – может даже подумать, что этот кот, сочувствуя своим хозяевам, специально расположился играть вблизи скорбящих, чтоб хоть на мгновенье отвлечь их от печали, развеять их тоску...

Было ли такое восприятие животных возможным в XIII веке? Надеялся ли XIII век животных сочувствием или – во всяком случае – способностью к некоему эмоциональному отклику? Да, такое восприятие животных вполне вписывалось в картину мира того времени и вполне отчетливо фиксировалось на уровне текстов. Эмоциональная (или эмпатическая) компонента была более чем существенной в построении и осмыслении образов животных в Средние века и вполне явственно проявляла себя и в бестиариях, и в иных жанрах средневековой словесности. Можно, например, заново погрузиться в высокую метафизику настроенности на сострадательный отклик всего живого у Святого Франциска или вспомнить «Бестиарий» Пьера де Бове (1210-х гг.) или «Любовный

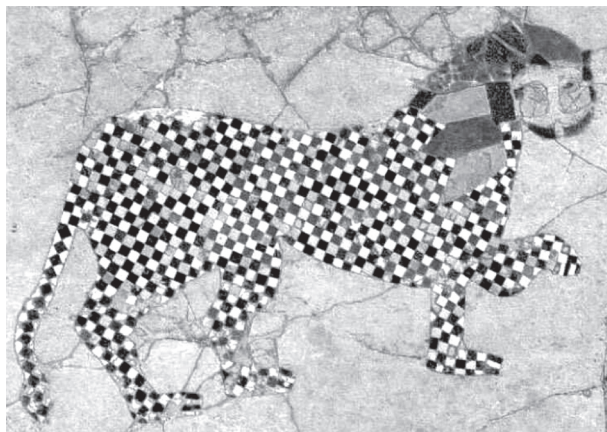
Бестиарий» Ришара де Фурниваля (1230-1250-х гг.)², чтоб возникло представление о том, какую роль эмоциональность, увиденная в животных (или животным приписываемая), играла в построении самых разнообразных и разветвленных систем символических и / или аллегорических смыслов, как и во всей системе тропов, объединяющих человека с животными на уровне сравнений, метафор и т.п.

Впрочем, тема сострадательных, сочувственных отношений между человеком и животным – это тема давняя. Эта тема вполне отчетливо звучит, например, в классической (и очень важной для Средневековья) «Естественной истории» Плиния Старшего, который приводит множество примеров таких именно отношений, возникающих в том числе при встрече самых разных «диких» представителей семейства кошачьих с человеком³. Вот один из таких примеров – о пантере:

Замечательную историю рассказывает естествоиспытатель Деметрий и о пантере, которая, в надежде на человеческую помощь, лежала посередине дороги, как вдруг попала в глаза отцу некоего Филина, изучавшего философию. Объятый страхом человек начал пятиться назад, но животное ходило вокруг него, явно ластясь и страдая от горя, понятного даже в пантере: самка лежала недалеко от ямы, в которую попали ее детеныши. Первым результатом сострадания человека явилось то, что он перестал бояться, вторым – что он даже проявил заботу о животном. Он последовал за пантерой, а та вела его, слегка касаясь когтями его одежды; когда же он понял и причину ее горя, и то, что она вознаградит его за спасение, он вытащил детенышей из ямы. После этого пантера вместе с детенышами проводила его до самого края пустыни, выказывая бурную радость, так что явно было видно, как она благодарит его, ничего не требуя взамен, что редко даже среди людей⁴.

Читая этот текст, надо бы, конечно, задумываться о плотнейшей включенности пантеры в символический и мифопоэтический мир античности. О том, например, как пантера соотносится с архаическим культом Великой Матери, с античным хтонизмом и дионисийством. Или о том, что пантера – по имени своему (πάνθηρας << πάν и θηρίο, т.е. «всезвездь») – может ассоциироваться со всем звериным миром, встреча с которым человека не только устрашает, но и научает состраданию и благодарности. Или о том, какие

Пантера.
Из мозаик церкви
Св. Адриана
в Сан-Деметрио-
Короне,
X-XII вв.



смысловые метаморфозы «всезверь»-пантера претерпела на переходе от Античности к Средним векам и почему именно ее звериная суть стала ассоциироваться с идеей воскресения и словом Христовым. При этом, естественно необходимо иметь в виду, что античный образ и античная мифосимволика пантеры (как, впрочем, и ряда других реальных и фантастических зверей) были вполне разработанными, как на вербальном, так и на визуальном уровне.

Но вот с котами и кошками в мире античных «репрезентаций» ситуация складывалась совершенно иначе: коты и кошки ни для греческого, ни для римского мира привычными не были, в текстах они упоминались редко, важные для бестиарной системы сравнительно-сопоставительные линии, связывающие котов и кошек с иными представителями зверья только намечались⁵. И, по сути, Средневековье было вынуждено практически самостоятельно выстраивать отличительные признаки «кошачести», опираясь лишь на очень немногие античные претексты и, соответственно, подсединя котов и кошек к системе самых общих принципов видения животного (зверя) и его соотношения с эмоциями и чувствами⁶.

Напомню, что в разветвленной системе «Древес познания», созданной Луллием десятилетие спустя «Книги чудес», будет описано особое «Древо чувственное», рассуждая о котором, Луллий проявит множество благих и дурных сходств человеческого и животного в чувственном восприятии мира – зрительном, слуховом, осязательном, обонятельном, вкусовом и речевом. В системе Луллия ведь было не пять чувств, а шесть, причем и животные, способные издавать звуки и испытывать удовольствие от этих звуков, обладали этим шестым чувством – чувством речи. Момент удовольствия (которое опять-таки может быть и благим, и дур-

ным) очень важен на этапе чувственного познания⁷. И момент этот присутствует в сценке с котом (интерпретаторами Луллия эпизод о коте из «Книги чудес» как раз и соотносится с «Древом чувственным»). Играющий кот явно испытывает удовольствие. И наблюдающие за ним люди испытывают удовольствие. Ведет ли это удовольствие ко благу?

Современный исследователь, особенно исследователь-медиевист, прекрасно осведомленный обо всех важных иносказательных перспективах осмысления такого рода бытовых эпизодов в средневековых текстах, скорее всего будет развивать мысль о должном и недолжном, о смехе уместном и неуместном и к тому же еще может приписать этому играющему коту какой-нибудь изначально злой умысел (ведь и в исследовательской среде средневековые коты по сей день очень непосредственно ассоциируются со всякой дьявольщиной)⁸. Может быть, рассказ отшельника и в самом деле подразумевает недолжное отвлечение от скорби и от соответствующих скорбному дню благочестивых размышлений – об ушедшем в иной мир, о смерти, о скоротечности жизни. И тогда игра кота с перышком несколько не ценна, но (может быть) подразумевает *vanitas* – тщету и суетность, и в эту суетность вовлекаются наблюдающие за котом люди, как и иные представители человеческого рода, изначально чувственно очень тесно связанные со всем живым миром. Но, может быть, эта сценка заключает в себе совершенно иной смысл. Ведь не зря же этот кот играет именно с перышком. А перья ведь для средневекового сознания тоже обладали своим символическим (иносказательным) смыслом и ассоциировались, в частности, с вознесением молитвы. А герои представленной в рассказе отшельника сценки как раз и возвращаются домой после скорбных молитв. Может быть, скорбь героев была вовсе не истинной, а напускной? Была скорбью изображенной, была игрой в скорбь? Тогда и игра кота может трактоваться не только как погруженность героев в *vanitas*, но и как знак лицемерия (*hypocrisis*). А указывает на человеческое лицемерие лицемерный (по существу своему?) кот? Отшельник-повествователь никаких итоговых сентенций не произносит, он не судит ни людей, ни кота и ничего о лицемерии как признаке кошачести не говорит. Отшельник продолжает рассказывать новые истории, примеры (*exempla*) следуют один за другим, осмыслять их должен Феликс, для которого и произносятся все эти рассказы, а вместе с Феликсом о смыслах всего происходящего должен думать читатель книги. Для себя. Внутри себя. Исходя и собственного опыта. Потому что ожидаемой морали ни к каким приводимым отшельником примерам в книге нет...

Но что будет, если этот фрагмент из Луллия возьмется читать вовсе не гуманитарий-медиевист, а, например, специалист по animal studies, ищущий в традиционной и современной литературе запечатления этических смыслов отношений человека и животного. На уровне исторической повседневности в том числе. Пожалуй, такой исследователь возрадуется не меньше, чем участники рассказанной Бланкерной истории, действительно при всей своей краткости вполне вписывающейся в особого рода «информативную зоологию»⁹ и содержащуюся к тому же в старинном тексте. Но что, собственно, выяснится на таком уровне документирования повседневности? Что в конце XIII века где-то на Пиренейском полуострове в богатых домах жили кошки? Что эти кошки XIII века играли? Играли точно также, как играют кошки в XXI веке? Или что человек XIII века был способен обратить внимание и эмоционально – чувственно – откликнуться на игру кошки?

Впрочем, чуть раньше, но как раз тогда же, в XIII столетии, на игры кошек уже обращал внимание не кто иной, как сам Альберт Великий. В главке, посвященной коту из трактата «О животных» (*De animalibus*, 1254 – 1257), говорится о том, что кот любит играть с собственным отражением в зеркале и о том, что котам нравится забавляться со стружкой воды¹⁰. Об источниках этих заметок я судить не возьмусь. Потому что в самом деле очень сложно решить, был ли образ играющей кошки (и игры как признака кошачести) плодом натуралистических наблюдений Альберта Великого или и раньше уже фигурировал в каких-то текстах. Еще сложнее судить о том, входил ли этот образ в число общих мест (топосов) именно средневекового восприятия кошек, как и о том, насколько этот образ был важен и ценен, какие цепочки амбивалентных символических смыслов могли выстраиваться из такого – казалось бы вполне естественного – сочетания «кота» и «игры»¹¹.

Однако некоторые смысловые возможности такого сочетания все же можно наметить – исходя из текста Луллия. Здесь на игру кошки изначально обращает внимание автор текста, передающий это свое внимание рассказчику и героям, населяющим текст. Чувственный, эмоциональный момент этого внимания никоим образом нельзя упускать из вида. Или – может быть – именно эмпатический момент, подразумевая под таковым моментом не современные смыслы эмпатии, но концентрируясь на некоем условно «эмпатическом» потенциале средневекового текста, причем возникающем именно в связи с животными и каждый раз по-разному индивидуализирующем и общий иносказательный смысл текста, и символично-аллегорическое восприятие того или иного живого

существа¹².

В тексте Луллия формируется характерное для Средневековья сложное сочетание (комбинация) взаимодействующих миметических и символично-иносказательных ракурсов. Миметические ракурсы можно заподозрить не только в репрезентации бытовой сценки, но и в невольном вовлечении героев в игру кошки. Миметическое здесь – это как будто только верхний смысловой слой. Все, воплощенное на уровне сюжетно-образной структуры, загадывает иные – потенциальные символично-иносказательные смыслы, которые должен отгадать адресат рассказа. Однако при этом путь к разгадке пролегает через игру миметических смыслов, включающих в себя как авторскую интенцию «подражания природе» (наблюдения повседневности, превращаемой в текст), так и реакцию героев, «заражающихся» игрой кота, а это заряженное миметической энергией лицедейство кота выводит к возможному символическому плану – к идее лицемерия. Если, конечно, именно лицемерие подразумевается здесь на символическом уровне...

194

Собственно, с некоторой натяжкой можно говорить о том, что миметический уровень – в аристотелевском понимании – всегда опосредованно связан с эмоциями, с некоторым «вчувствованием» в ситуацию, с сопереживанием («другому»). Причем ситуация утраты близкого человека, в которой пребывают герои рассказа, как бы изначально предполагает сопереживание. Но миметическое в античной традиции ассоциировалось не только таким подражанием действительности, которое «программирует» сопереживание. В платоническом понимании мимесис как имитация подразумевает некий обман, притворство, симуляцию. Реальность, заново возникающая в подражании, не только и не столько воспроизводит, проявляет свои реальные смыслы, сколько их скрывает. Собственно, все сказанное вполне известно. Но некоторый парадокс состоит в том, что в сценке с играющим котом как будто заново обыгрывается вся эта неразрешимая двойственность миметических смыслов. Причем похоже, что идея симуляции (симулякра) здесь непосредственно соотносится с природой кота как притворщика. А природное притворство кота как раз и выводит к возможной символической трактовке всего происходящего в русле лицемерия. И такой символизм (если он и в самом деле здесь присутствует) может привести адресата в совершенно иное эмоциональное состояние: сопереживание сменится осуждением...

На самом деле, я не знаю, отмечены ли какие-то еще иберийские средневековые тексты такого рода вниманием к игре котов и кошек¹³. У самого Луллия ничего подобного больше как будто

ни разу не возникает, хотя коты в его текстах встречаются. Так, есть у Луллия некая басня (*fabula*) о наивной мышке, собравшейся замуж за кота в надежде на установление мира между мышами и котами¹⁴. А в «Книге о животных» (включенной в ту самую «Книгу чудес», где кот играл с перышком, и дополняющую странствия Феликса) появляется еще один вполне притчево-басенный Кот – Кот-постельничий из свиты избранного царем зверей Льва¹⁵. Кот попадает в ближнюю свиту по природному родству с правителем: царь-Лев изначально благосклонен к родственным хищникам, а Кот – это один из хищников. В свою очередь место постельничего достается Коту благодаря его способности ловить мышей¹⁶...

Способность ловить мышей – главное качество котов и кошек, определяющее их ценность¹⁷. Однако некоторый парадокс состоит в том, что как бы вопреки этой ценной способности и именно в контексте темы «кот и мыши» начиная с Античности оформляется моральное осуждение кошачьего притворства, лукавства и коварства, судя по всему идущее от басни Эзопа, где кот притворяется мертвым, чтоб выманить мышей из норы, но хитрые и разумные мыши раскрывают обман¹⁸. Считается, что сюжет о притворной смерти кота соотносится с сюжетом похорон или погребения кота мышами, привычно трактуемом в перспективе осуждения кота, по большей части закрепленным в визуальной или визуальнo-вербальной традиции – в разнообразных народных картинках-«лубках», в миниатюрах, в пластике.

В известных рельефах из Собора Святой Феклы в Таррагоне (как и тексты Луллия относящихся к XIII в.) этот сюжет подан в развитии: в первой сцене представлены мыши, несущие «мертвого» кота, а во второй – «воскресший» кот бросается на мышей. Возможные источники рельефов весьма интенсивно дискутировались в контексте средневековой рецепции и трансформаций эзоповой традиции, в контексте ближайших по времени иберийских и общеевропейских кошачьих сюжетов, но также и в контексте самых разнообразных возможных анонимных (фольклорных) версий, бытовавших не в письменной, а в устной традиции. Столь же дискуссионным оказался возможный иносказательный смысл этих сцен, хотя большинство исследователей склонялось к тому, что кот воплощает здесь демоническое начало, что притворство кота – это притворство демона, всегда подстерегающего добрых христиан – человекoв, воплощенных в гибнущих мышах¹⁹.

Однако в самой Таррагоне существует другая версия. Здесь как будто издавна бытовала легенда, вспоминаемая сейчас на новом уровне анонимности или даже «народной молвы», транслируемой блогосферой XXI столетия:

Согласно этой легенде, когда-то в Таррагоне жил богатый человек, дом и хозяйство которого подверглись нашествию мышей, уничтожавших все припасы и наносивших неисчислимый урон всему. И вот как-то раз этот человек был удостоен визита самого короля. Прием монарха был организован по всем правилам, да вот беда: к пиршественному столу явились незваные гости – мыши и накинулись на лакомства. Король же немедленно покинул и стол, и дом, сказав, что никогда больше не будет гостем в этом месте. До тех пор, пока в этом месте будет жить хоть одна мышь. Хозяин дома пустился на поиски самого лучшего кота в Таррагоне и такового сыскал. И рассказал коту о своей беде и попросил у этого кота помощи. И кот вышел на охоту. И начал расправу. Вот только мышей было такое множество и они так проворно разбегались, что кот совсем отчаялся словить их всех. И начал думать, как быть. И решил пойти на хитрость: лег на пол и притворился мертвым. И тут-то все мыши вокруг него собрались и начали пищать и плясать от радости. А врагу своему решили устроить похороны: водрузили кота на носилки и понесли в сад. Тут-то кот и воскрес. И уничтожил мышей. Всех. За один раз. И продолжал этот кот жить в довольстве у своего хозяина. А когда кот в самом деле отошел в мир иной, хозяин его заказал в память о коте те самые рельефы, которые украсили Собор²⁰.

О времени появления этой легенды, как и о ее соотносительности именно со средневековыми контекстами судить сложно. Однако, на мой взгляд, совершенно отсекают эту легенду от истории и впи-



Как мыши кота хоронили.
Рельефы собора
Святой Феклы
в Таррагоне, XIII в.

сывать ее в характерную для современности линию «изобретения традиций» (Э. Хобсбаум) не стоит. Как указывалось выше, источники и причины появления этого рельефа в Соборе в принципе являются дискуссионными и предполагают наличие неких информативно ценных пластов, до сих пор остающихся неизвестными. Вполне возможно, что такие пласты обнаружатся, и ситуация с генезисом этой легенды прояснится. Но даже если эта история только притворяется городской легендой, она как-то вполне органично соответствует ореолу притворства, который (как ни крути) издавна сопутствует котам и кошкам.

В иберийском средневековье образ кота-притворщика дидактически отчетливо зафиксирован в анонимной «Книге Котов» (*Libro de los Gatos*, между 1350 и 1400 гг.), опосредованно связанной с эзоповой традицией²¹. В IX примере (*enxiemplo*) «О Коте и Мыши» появляется некий кот, живущий при монастыре и вылавливающий всех мышей одну за другой. Чтоб поймать самую последнюю мышь этот кот переодевается монахом и начинает участвовать в службах. Мышь верит, что ее враг чудесным образом преобразился, теряет бдительность и погибает в когтях зверя. Согласно следующему за примером разъяснению, кот воплощает тех рядящихся в святость клириков, которые на самом деле алчут только возвышения в церковной иерархии и доступа к богатствам, а мыши – это простые служители церкви, которым ни при жизни, ни при смерти не достается никаких особых благ. Таким образом, кот (и котовье притворство) ассоциируется здесь одновременно и с лицемерием, и с алчностью. Но справедливости ради надо заметить, что в этой книге кот не становится только вместилищем пороков, хотя присутствие таковых весьма разнообразно (сребролюбие и расточительство в примере XVI «О Мыши, которая съела сыр», обжорство, празднословие и себялюбие в примере XXXVII «О Льве и Коте»; наконец, в примере XI «О Мышах» в обличье кота таки появляется сам дьявол). Морально-дидактические разъяснения здесь вполне отчетливы, а потому вполне отчетлива соотнесенность котов с людьми, всякий раз однозначно осуждаемыми за то или иное недолжное поведение или неблагоприятный поступок или порок. И в этом контексте однозначностей неожиданно появляется ловкий кот из примера XL «О Коте и Лисе», обладающий единственным умением – спастись от собак, залезая на дерево. И этот кот (согласно сопровождающему примеру разъяснению) символизирует искренность и простодушие истинного служения Богу и тех людей, которых по смерти ждет райское блаженство (пример этот к тому же сопровождается евангельской цитатой «ибо,

кто возвышает себя, тот унижен будет, а кто унижает себя, тот возвысится», Мф 23:12). При этом уникальность примера (иных «хороших» котов в книге нет), по всей видимости, опосредованно соотносится с «единственным умением», которым наделен кот. Вот только не совсем ясно, стоит ли трактовать эти уникальности в перспективе ничтожно малого присутствия добродетели в объятых грехами и пороками мире или же этот пример выводит к идее всегда необходимого различия смыслов – к научению способности быть готовым к открытию (прозрению) возможности истинно благих помыслов во всяком существе, даже если существо это чаще всего видится вместилищем грехов и пороков...

Разбираясь с этими неясностями необходимо, впрочем, иметь в виду, что Средневековые неустанно обращают особое внимание на свойства кошачьего зрения, в том числе на способность котов видеть в темноте. Способность эта была зафиксирована еще Исидором Севильским, писавшем о коте в XII-ой книге «О животных» (*De animalibus*) своих «Этимологий»²². А «Этимологии» (615 – 632 / 633) Исидора Севильского, устроенные на очень сложном взаимодействии античных и христианских ценностей и смыслов, были более чем авторитетной «энциклопедией» – собранием знаний, мнений, суждений раннего Средневековья. «Этимологии» оказали отчетливое влияние и на дальнейшее формирование самых разных уровней европейской традиции: и на развитие традиции бестиариев и физиологов, и на развитие более поздней эмблематической традиции.

Кот, как и иные животные, вписан в текст Исидора Севильского в специфическую таксономию, базирующуюся на характерном сочетании аристотелизма (в части классификации) и платонизма (в части соотношения «слов» и «вещей» – имен животных и их сущности). Открывается Книга XII-я главой «О скоте и тягловых животных», но первые пункты книги Исидор посвящает самым истокам именованию, естественно возводимым к Адаму: «Адам первый дал имена всему одушевленному, назвав каждое животное в соответствии с присущей тому наружностью, согласно предназначению природы, которому оно должно служить», – не забывая далее напомнить, что имена эти давались на едином допотопном языке²³. Далее следует первое определение – первое общее понятие, объединяющее собой всех животных: «На латыни животные (*animalia*), или одушевленные (*animantia*), называются так, потому что одушевлены жизнью и движимы духом». Общее понятие на то и общее, чтобы касаться всех без исключения именуемых, а значит и котов, которые тоже если и движимы, то духом. А свое

собственное место коты находят во второй главе «О диких зверях», где Исидор опять-таки идет от общих имен-понятий к частным. Общие понятия касаются всех тех, кто проявляет себя как «дикий зверь». Итак: «1. Название “звери” (bestiae) лучше всего подходит львам, барсам, тиграм, волкам и лисицам, собакам и обезьянам и другим свирепым животным с зубами или когтями, за исключением змей. Зверьями же они названы по силе (vis) свирепости. 2. Дикими (ferae) они называются, так как пользуются естественной свободой и бродят (ferantur) по своей воле. Желания их свободны, блуждают они там и здесь, идут, куда влечет их душа».

Непосредственно за этим общим уведомлением следует целая череда «больших кошек». Возглавляют список лев и львица, за которыми следуют тигр, пантера, барс и леопард. Вслед за леопардом Исидор переходит к носорогу и слону, а после них занимается именами и свойствами грифов (grups), которые «частями тела – львы; крыльями и лицом похожи на орлов», хамелеона (cameleon), который «не имеет единой окраски, но усыпан множеством пятен различных цветов, подобно барсу», а «назван же так, потому что имеет сходство с верблюдом и со львом». Засим следует еще одно двуформное животное Верблюдобарс (cameleopardus), который «назван так, потому что, хотя, подобно барсу, он испещрен белыми пятнами, шей скорее походит на коня, ноги у него бычьи, голова же верблюжья». За верблюдобарсом появляется рысь (lynx), которую Исидор в соответствии с ее именем числит по «роду волков», но по внешнему виду сближает с барсом: «это зверь со шкурой, украшенной пятнами, как у барса, но похожий на волка»...

Кот в этом каталоге появляется много позднее, почти в самом конце главы – после бобров, волков, собак и после сфинксов (сфинкс у Исидора соотносится вовсе не со львом, но с обезьяной), сатиров, обезьян, иных реальных и вымышленных зверей. Кот располагается между мангустой и хорьком. А говорится о коте буквально следующее:

Musio appellatus, quod muribus infestus sit. Hunc vulgus cattum a captura vocant. Alii dicunt, quod cattat, id est videt. Nam tanto acute cernit ut fulgore luminis noctis tenebras superet. Unde a Graeco venit catus, id est ingeniosus, ἀπὸ τοῦ καίεσθαι²⁴.

Этот короткий латинский текст очень трудно поддается переводу. В нем как будто специально собрано множество специфически многозначных слов, часть из которых к тому же явно связана с традиционными понятиями риторики и традиционными размышлениями о поэзии и красноречии. При этом латинско-греческий

разъяснительный переход в финале этого рассуждения, судя по всему, является издавна принятым, во всяком случае сходным образом объяснял те же латинские слова главный грамматист раннего Средневековья, учитель Иеронима Стридонского Элий Донат²⁵. Очень приблизительный перевод этого текста может выглядеть так:

Кот (musio) назван так, потому что враждебен мышам (mus). Народ обычно зовет его котом (catus), от [слова] ловля (captura). Иные говорят [что он именуется cattus], потому как он все прозревает (cattat), то есть видит. Ведь он так остро видит, что сияние (fulgore) его взгляда преодолевает ночную тьму. Отсюда и слово catus (пронзительный, искусный, хитрый, смысленный), то есть [соответствующее слову] остроумный (ingeniosus), которое пришло из греческого ἄλλο τοῦ καίεσθαι (гореть, зажигать)²⁶.

200

Но пожалуй что разбираясь с характером (или свойствами) кота, согласно Исидору Севильскому, нельзя ограничиваться только тем частным, что говорится в этом коротком фрагменте. Если собрать вокруг котов все сказанное средневековым «энциклопедистом», то окажется что на самом общем уровне котам, как и иным диким зверям, свойственны свирепость и свободолюбие, что надо учитывать наличие у кота зубов и когтей, а только потом думать об исконной вражде котов и мышей. Проблема однако заключается и в том, что, как известно, первое имя, которое сопровождает кота у Исидора (а позднее и у Альберта Великого, и у многих иных авторов) и как будто в полной мере соответствует кошачьей сущности, природе и повадкам, отчетливо указывая на непрерываемую связь-вражду-противостояние котов и мышей, в конечном итоге не прижилось, хотя исконная вражда котов и мышей и принципиально свойственное европейцам, восходящее к античности утилитарное отношение к животным в целом и к коту как ловцу мышей будет фигурировать во множестве текстов (постепенно получая самые разные объяснительные и иносказательные трактовки)²⁷. Но все-таки не это имя стало основополагающим. Европейское сознание отчего-то выбрало для именованя кота слово cattus / catus и именно это слово с соответствующими трансформациями вошло во множество европейских языков²⁸.

Система предикатов и эпитетов, которыми Исидор окружает кота, именуя его «catus», тяготеет скорее к позитивным, чем негативным свойствам, причем опосредованно соотносится с топикой платонизма и неоплатонизма, в том числе в связи с видением сквозь

тзму и идеей «схватывания». Понятно, что в данном случае подразумевается схватывание котом его естественной жертвы-мыши, а не «схватывание» некоего смысла, но возможность метафоризации как будто изначально программируется. К тому же в коротких строках Исидора возникает концепт, обозначающий особую одаренность, который и античном, а уж тем более в европейском сознании будет множество раз толковаться и перетолковываться в поэтологических и иных окологитературных текстах – это слово «ingeniosus», отсылающее как к хитрости, ловкости, мошенничеству, так и к разнообразным смыслам изобретательности...

Впрочем, острое, «звонящее», пронзающее тзму зрение кота вовсе не было открыто Исидором. Мотив особого зрения котом и кошек – один из немногих мотивов, унаследованных Средневековьем от Античности. Но вот пути истолкования кошачьего зрения (и его связи с сиянием) были, в свою очередь, вполне разветвленными. На негативном ответвлении истол-



Кот.
Церковь
Девы Марии
Ожидающей Родов,
в Бургосе;
вторая половина XII в.

Коты.
Церковь
Св. Михаила Архангела
в Бургосе, XII в.



кование могло развиваться в сторону дьявольщины, ведовства и колдовства. Но была и благая сторона, на которой кошачье зрение соотносилось с особой бдительностью и со способностью прозревать истину сквозь ложь и сумрачные кажимости. Именно такие бдительные коты возникают в средневековых соборах, призывая всех к неукоснительной бдительности, указывая на таящиеся повсюду дьявольские ловушки и обманы и на необходимость постоянно быть настороже.

И вокруг способности «хватать»-«схватывать» (в сочетании с особым зрением) тоже возникали самые разные возможные ассоциации. В негативный ассоциативный ряд встраивалась, например, возможность прихватить то, что плохо лежит (не случайно, в иберийскую кототопику наиплотнейшим образом вписалось отождествление кота / gato и вора / gato), да и кошачьи когти и зубы воспринимались отнюдь не только как средство охоты на мышей, но и как средство нападения (что было закреплено в массе европейских, в том числе ибероразычных, идиом и фразеологизмов)²⁹. А вот благие ассоциации пожалуй что изначально могли настраивать на открывающуюся в связи с котами (с помощью котов? вблизи котов?) возможность видения / восприятия / постижения / понимания скрытых (потаенных, темных, иных – иносказательных) смыслов³⁰. Впрочем, можно попробовать наметить еще одну перспективу, направленную к будущему. И, например, поразмышлять о том, как интенциональный дуализм концептов, сконцентрированных у Исидора Севильского вокруг кота, намечал контуры некоего нового вымышленного мира, который начнет выстраиваться за пределами Средних веков и в котором свет и огонь, особое зрение и изобретательность, дикость и когтистость, вороватость, лицемерие и свободолюбие котов и кошек начнут непосредственно ассоциироваться с идеей творчества.

Литературного в том числе...

Но это, пожалуй, совсем другая история...

¹ Ramon Llull. Libre apellat Felix de les marauelles del mon / lo qual llibre feu mestre Ramon Llull y ha fet estampar per primera vegada en llengua catalana en Geroni Rosselló. Barcelona: Alvar Verdaguer, 1904. P. 89.

² О животных в связи с жанровой и символической спецификой «Любовного bestiария» см., напр.: Абрамова М.А. «Любовный bestiарий» Ришара де Фурниваля: проблема жанра // Кентавр. № 3. М.: РГГУ, 2006. С. 132-146.

³ О чувствах, испытываемых животными по отношению к человеку, а также подробный каталог эмоций / чувств животных, отмеченных у Плиния, см.: Махов А.Е. Свойства зверя: от античной «естественной истории» к ренессансной эмблематике // Бестиарий в словесности и изобразительном искус-

стве. Материалы конференции. М.: Intrada, 2012. С. 85 – 86. Замечу, что эта работа А.Е.Махова принципиально важна для всей темы «Бестиарий как *ars combinatoria*».

⁴ Плиний Старший. Естественная история // Труды Кафедры древних языков. Вып. III. Труды Исторического ф-та МГУ: Вып. 53. Серия III. *Instrumenta studiorum*: 24. Индрик, Москва, 2012. С. 186–227. Текст цитируется по электронной версии: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1327008000#0040>

⁵ Ср., напр.: Christine Bourlon-Gressier. *Le chat dans l'antiquité classique. État de la question* // *Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve), 2017. № 33 (janvier-juin). URL: http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/33/Chat_Antiquite.pdf; ср. также: Laurence Bobis. *Une histoire du chat: de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Fayard, 2006.

⁶ Ср. известное рассуждение А.Я.Гуревича: «Пожалуй, лучше всего специфику восприятия мира и пространства в далекие от нас эпохи можно понять, рассматривая категории микрокосмоса и макрокосма (или мегакосма). Микрокосм – не просто малая часть целого, не один из элементов вселенной, но как бы ее уменьшенная и воспроизводящая ее реплика. Согласно идее, высказывавшейся и богословами и поэтами, микрокосм столь же целостен и завершен в себе, как и большой мир. Микрокосм мыслился в виде целовека, который может быть понят только в рамках параллелизма “малой” и “большой” вселенной. Тема эта, известная и на древнем Востоке и в античной Греции, пользовалась в средневековой Европе, в особенности с XII века, огромной популярностью. Элементы человеческого организма идентичны элементам, образующим вселенную. Плоть человека – из земли, кровь – из воды, дыхание – из воздуха, а тепло – из огня. Каждая часть человеческого тела соответствует части вселенной: голова – небесам, грудь – воздуху, живот – морю, ноги – земле, кости соответствуют камням, жилы – ветвям, волосы – травам, а чувства – животным. Однако человека роднит с остальным миром не только общность образующих их элементов. Для описания порядка макро- и микрокосма в средние века применялась одна и та же основополагающая схема; закон творения видели в аналогии. Стремление охватить мир как единство проходит через все средневековые “суммы”, энциклопедии и этимологии». – Гуревич А.Я. *Категории средневековой культуры* /2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1984. С. 57.

⁷ См.: *Arbol de la ciencia de el muy iluminado maestro Raymvndo Lvlio : nuevamente traducido y explicado por el Teniente de Maestro de Campo General Don Alonso de Zepeda y Adrada, Governador de el Thol-huys, &c.* Bruselas: Francisco Foppens, ca. 1663. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arb-ol-de-la-ciencia-de-el-muy-iluminado-maestro-raymvndo-lvlio-nuevamente-traducido-y-explicado-por-el-teniente-de-maestro-de-campo-general-don-alonso-de-zepeda-y-adrada-governador-de-el-tholhuys-c-0/>

⁸ Ср., напр., акцент на негативном восприятии kota в Средние века в связи с дьяволом в качестве объяснения практически полного отсутствия коттов в «Кантигах Деве Марии» (*Cantigas de Santa María*, между 1270 и 1282 гг.), созданных Альфонсом X Мудрым (или при дворе Альфонса Мудрого): Elvira Fidalgo Francisco. *Las Cantigas de Santa María no es un libro de gatos* // «Quando me pago só monje e quando me pago soy calonje»: *studia in honorem Bernard Darbord / César García de Lucas y Alexandra Oddo* (eds.). San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019. P. 129 – 141. Согласно автору статьи, кот и кошка упоминаются в «Кантигах» всего два раза, первый раз в противопоставлении ласке (чистому зверю), второй раз как непосредственное как воплощение демона: «Тот демон <...> что с лицом кошки» – «O demo <...> que

á rostro de gata»; CSM 182, vv. 57-58. – Elvira Fidalgo Francisco. Ed. cit. P. 135. Однако возникает вопрос: было ли восприятие кошачьести таким однозначно негативным или все же в средневековую кототопику вписывалась некоторая многосмысленность, характерная для репрезентации свойств иных зверей в bestiариях и др. жанрах.

⁹ Adrienne Martín. Zoopoética quijotesca: Cervantes y los Estudios de Animales // eHumanista/Cervantes 1 (2012). P. 452. URL: https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume1/26%20martin.pdf.

¹⁰ Приведу этот более чем примечательный фрагмент Альберта Великого о котях в оригинале целиком. Особый интерес здесь (в контексте интересующей нас эмпатической проблематики) вызывает мотив потребности кота в человеческой ласке: «Musio est animal notum, quod murilegum quidam, alii cattum a sapiendo vel astutia vocant: mures legit, quos carbunculos oculis nocte contemplatur et in antris tenebrosis conspicit. Tempore luxuriae quaerit solitudinem et ideo silvestre tunc efficitur quasi verecundetur. Munditiam diligit et ideo lambendo pedes priores loturam imitatur faciei, totam etiam pellem lambendo complanat. Pugnant autem haec animalia obsidentia terminos suae venationis. Serpentes etiam et bufones interficit, sed non comedit et laeditur veneno nisi aquam cito bibat. Gaudet hoc animal leniter tractari manibus hominem et lusivum est praecipue in iuventute || et formam suam in speculo aspiciens ludit ad earn: | et si aliquando ab alto putei eandem in aqua aspexerit, volens ludere cadit et mergitur quia aqua madefactum multum laeditur et moritur nisi cito siccetur. Loca <calida> diligit et auribus abcisus facilius domi tenetur quia guttas noctium in aures stillantes sustinere non potest. || Est autem agrestis et domesticus, et omnis agrestis grisei est colons, domesticus autem diversorum est colorum. | Granones habet circa os quibus abcisus perdit audaciam. – Albertus Magnus. De animalibus libri I–XXVI / ed. H. Stadler. Bd. II. Buck XIII–XXVI Enthaltend. Münster, 1920. S. 1414. URL: <http://www.albertusmagnus.uwaterloo.ca/PDFs/De%20animalibus-Stadler-Libri%20XIII–XXVI.pdf>

¹¹ А также возможностей опосредованного сопоставления свойств-привычек кота с привычками других – больших – «кошек», в описаниях которых уже присутствовали и игра, и зеркало. Так, например, начиная с Аристотеля, игра вводится в описание львов: «Ведь сам лев в момент пожирания – свирепейшее животное, когда же он не голоден и нажрался – самое кроткое. По нраву он не подозрителен, ни на что не смотрит косо, а со своими сотоварищами охотно играет и относится к ним с любовью» (Аристотель. История животных. IX. 44. 223). А непреодолимая любовь к зеркалам, как известно, вписывается в традиционное восприятие тигров и тигриц (и, в частности, в геральдическую репрезентацию тигрицы)

¹² Напомню в этой связи известное рассуждение М. Пастуро о важном для средневекового восприятия суггестивном значении вещей и символов, которое «вызывает скорее к воображению, а не к разуму». Высказывая эту идею в отношении чисел, Пастуро продолжает: «То же самое верно и в отношении форм, цветов, животных, растений и вообще любых знаков. Они не только говорят что-то, они подсказывают и задают модальность восприятия. Они не обозначают, а скорее заставляют ощущать и воображать. Они открывают для нас другую сторону реальности – мир воображаемого». – М. Пастуро. Символическая история европейского средневековья. СПб.: Alexandria, 2012. С. 22. Мне представляется, что об этом сочетании ощущения и воображения имеет смысл продолжать думать, когда мы говорим о репрезентации животных в средневековой картине мира.

¹³ Впрочем, может быть, имеет смысл заняться соответствующими разысканиями? Хотя (замечу в скобках) коты, а тем более кошки в иберийских текстах этого времени в общем-то редкостны. И далеко не все эти редкостные появления хоть как-то понятны. К таким семантически неопределенным примерам относятся, в частности, по сей день никоим образом не анализированные эпизоды с котом и кошкой из книги Дона Хуана Мануэля (1282 – 1348) «Граф Луканор» (*El Conde Lucanor*, 1335; примеры VIII и XXXV).

¹⁴ Напомню, что тема вражды котов и мышей соотносится с истоками формирования животного эпоса. М.А. Алексеева, ссылаясь на соответствующие исследования, указывала на фиксацию сюжета «Войны мышей и кошек» «в рисунках на египетском папирусе XIV в. до н.э., в византийской драме середины XII в., в европейском искусстве XII–XVIII вв.». – Алексеева М.А. Гравюра на дереве «Мыши ката на погост волокут» – памятник русского народного творчества конца XVII – начала XVIII века // XVIII век. Сборник 14. Л.: Наука, 1983. С. 65. Ср. также материал индийских памятников: Васильков Я.В. Индийский дикий кот и «домашняя кошка» // Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме. СПб.: МАЭ РАН, 2014. С. 65-83.

¹⁵ Эти сюжеты, как и сценка с котом из «Книги чудес», как правило интерпретируются в соотношении с «Древом чувственным». Ср., напр.: José Aragüés Aldaz. *El exemplum en la obra de Ramon Lull: guía mínima para una interpretación de conjunto* // *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*. Salamanca: Publicaciones del Semyr, 2016. P. 155-167; José Aragüés Aldaz. *Tradición y novedad del exemplum luliano: el Arbre exemplifical* // *Revista de poética medieval*. № 29, 2015. P. 55-75; Xavier Bonillo Hoyos. *Catálogo de ejemplos lulianos* // *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*. № 2, 2015. P. 55-127; Barry Taylor. *Some Complexities of the "Exemplum" in Ramon Lull's "Llibre de les bèsties"* // *The Modern Language Review*, 1995. Vol. 90, No. 3 (Jul.). P. 646-658.

¹⁶ В конце XVI в. испанский гуманист Херонимо Гомес де ла Уэрта (*Gerónimo / Jerónimo Gómez de la Huerta*, 1573 – 1643) обратит внимание на то, что коты не только ловят мышей, но с этими мышами еще и с удовольствием играют. Гуманист посвятит котам и кошкам один из весьма пространных комментариев в своем переводе «Естественной истории» Плиния Старшего (первом переводе этого труда на испанский язык, созданном в 1599 г.), явно стремясь заново создать подробную историю об этих «весьма известных домашних животных», у Плиния отсутствующую. См.: *Historia natural de Cayo Plinio Segvndo Traducida por el licenciado Gerónimo la Huerta*. I Tomo. Madrid, 1624. P. 520.

¹⁷ А реальная ценность котов и кошек в Средние века была, судя по всему, вполне ощутима. Известный испанский фольклорист Карлос Вильяр Эспарса, обратившийся в 1993 г. к кошачьим темам испанского фольклора, приводит прелюбопытный текст из одного из древнейших юридических кодексов, созданных на территории нынешней Испании – в королевстве Наварском. В кодексе «Общий Наварский Фуэро» (*El Fuero General de Navarra*, 1238) фигурирует специальная статья, посвященная наказаниям, которым подвергали вора, осмелившегося украсть кота. За эту кражу преступник должен был наполнить зерном емкость, соразмерную туловищу украденного животного (в кодексе подробно описано, как пострадавший хозяин кота должен животное измерять). Однако, если преступник был беден и никакого зерна не имел, полагалось раздеть вора до пояса, а на шею привязать украденного кота так, чтоб животное висело у вора на спине, лапами к телу. После чего наказуемый должен был проходить через собираемую по этому случаю тол-

пу сограждан, которые должны были кидать в преступника и в коту грязью и иными предметами, чтоб разозлившееся животное расцарапало вору спину, «да как можно кровавее». – См.: Carlos Villar Esparza. *El folklore del gato // Revista de Foklore. Año 1993, N 150. P. 212.* Кстати, стоит обратить внимание на то, что в цитированном выше рассуждении Альберта Великого сразу после указания на то, что кот является «животным известным», следует упоминание ловли котом мышей.

¹⁸ См.: Эзоп. Басни / Пер., вступ. ст. и коммент. М.Л. Гаспарова. М.; Харьков: АСТ – Фолио, 2003. С. 141–142 Напомню, что басня «Кот и мыши» (№ 79 основного эзоповского сборника) – единственная, где упоминается кот. Коты, появляющиеся в позднейшей европейской басенной традиции, основанной на эзоповских сюжетах, заменяют фигурирующих в этих сюжетах ласок и хорьков. Ср. также в упоминавшейся ранее статье Я.В. Василькова о мотивах притворства, лжи, лицемерия кота и разумности / доверчивости мышей в Индии, Китае и во Вьетнаме.

¹⁹ Синописис дискуссии см., напр.: Jordi Camps i Sòria. *El Claustre de la Catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional.* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1988. P. 92–93.

²⁰ Различные версии этой легенды см., напр.: Rubén Freire Fernández. *Leyenda de la «Procesión de las ratas».* Catedral de Tarragona. URL: <http://romanicohispania.blogspot.com/2013/11/leyenda-de-la-procesion-de-las.html>; Javier Ruiz. «La procesión de las Ratas». URL: <https://diariodemarkoramius.wordpress.com/2014/12/01/la-procesion-de-las-ratas/>; Sira Gadea. «¿Conoces la leyenda del gato de la Catedral de Tarragona?». URL: <http://soyunagordopilo.blogspot.com/2017/11/conoceis-la-leyenda-del-gato-de-la.html>.

²¹ Основу «Книги Котов» составил перевод латинского собрания XIII в. – «Басен, Повествований или Притч» (*Fabulae, Narrationes o Parabolae*) Одо из Черитона (1180/1190 – 1246/47), который, в свою очередь, опирался на Эзопа. Свойства котов из испанской версии вовсе не были изобретены составителем-переводчиком, хотя и дополнившим латинский оригинал новыми назидательными примерами и комментариями. А вот заглавие книги обновились кардинальным образом. И «коты» из этого заглавия на протяжении многих лет являются предметом постоянного обсуждения в среде испановедов-медиевистов. В интерпретациях заглавия возникали самые разнообразные этимологические и историко-культурные версии: появление «котов» приписывалось то автору испанской книги, то ошибке неизвестного кописта. За вынесенными в заглавие «котами» пытались разглядеть некие слова из иврита или арамейского языка, ассоциировали этих «котов» с еретиками-катарами и видели в них общее иносказательное понятие, указывающее на нерадивых и порочных церковников, воплощению которых служили не только коты (отнюдь не доминирующие в излагаемых в книге примерах), но самые разнообразные иные звери. При этом надо, пожалуй, иметь в виду, что соотнесение «порочных» котов с несправедливыми церковниками, будь то монахи или священники, к XIV в. становится вполне привычным. Сопоставлений такого рода и в дальнейшем будет множество (отнюдь не только в иберийской традиции). О «Книге Котов» см., в частн.: Darbord Bernard. *Libro de los gatos. Édition avec introduction et notes par Bernard Darbord // Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale, volume 3, 1984* (особенно: Bernard Darbord. *Introduction et notes.* P. 3-150) URL: https://www.persee.fr/doc/cehm_0180-9997_1984_sup_3_1; M^a Jesús Lacarra. «El Libro de los gatos: hacia una tipología del *enxiemplo*» // *Formas breves del relato / Coloquio.* Febrero de 1985, Universidad de Zaragoza. Madrid – Zaragoza: Casa de Velázquez, 1986.

P. 19-34; Miquel Aguilar i Montero. Libro de los gatos. Análisis de un ejemplario medieval // *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2005. №31 URL: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/libgatos.html>; Carmen Elena Armijo Canto. Fábula y mundo: Odo de Chérítón y el «Libro de los gatos». México: UNAM-IIFL / Centro de Poética, 2014.

²² Наверное все эти мои размышления о средневековых котях надо было начинать именно с Исидора, но – парадоксальным образом – как я не старалась идти от Исидора, ничего не получалось. Вот начнешь писать текст о котях – и будет этот текст гулять именно так, как ему хочется. Вопреки логике историко-культурного развертывания темы...

²³ Здесь и далее все русскоязычные цитаты даются по изданию: Из «Этимологии» Исидора Севильского Из «Этимологии» Исидора Севильского / Вступ. ст., перевод и публ. Е.М. Леменовой. // *Одиссей*. 1998: Личность и общество: проблемы самоидентификации / Отв.ред. А.Я. Гуревич М., 1999. С. 303-347

²⁴ Isidorus Hispalensis. *Etymologiarum libri XX. Liber XII: De animalibus*. URL: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost07/Isidorus/isi_et12.html

²⁵ Ср., напр.: *Aeli Donati quod fertur Commentum ad Andriam Terenti...* Bibliotheca Teubneriana. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2017. P. 257 – 258.

²⁶ Ср.: основные значения ключевых для этого теста слов (по Латинско-русскому словарю И.Х. Дворецкого): *captūra*, ае f [саріо] - 1) поймка, ловля; 2) добыча, улов; 3) прибыль, заработок, получение (извлечение) недобросовестной прибыли; *catus*, а, um [одного корня с *cos* и *acutus*] – 1) звонкий, звучный, пронзительный; 2) искусный, ловкий, смыслённый, остроумный; 3) лукавый, хитрый; *fulgur*, ogis m [fulgeo] – 1) блеск, сверкание, сияние; поэт. (= *fulgur*) блистание (сверкание) молнии; молния; 2) слава; *ingeniosus*, а, um [ingenium] - 1) щедро одарённый от природы, даровитый, талантливый, изобретательный, остроумный, способный; 2) пригодный, годный, удобный; 3) замысловатый.

²⁷ Напомню, что на кошачью способность ловить мышей будет с самого начала указывать Себастьян Коваррубиас в своем словаре-тезаурусе (*Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611) – первом толковом словаре испанского языка – при определении слов «кошка» и «кот» (*gata / gato*): «Кот – это домашнее животное, которое избавляет дом от мышей» (*El gato es animal doméstico, que limpia la casa de ratones*). – *Sebastián Orozco de Covarrubias* (1539-1613). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Sanchez, 1873. V. 2. P. 27. И два века спустя, в толковом «Словаре Авторитетов» (*Diccionario de Autoridades*) снова с самого начала соответствующей статьи будет сказано о той же самой способности – или о предназначении котом: «Кот – Домашнее животное, хорошо известное, которое содержится в домах, чтобы очищать их от мышей и иных мелких тварей» (*Gato - Animal doméstico, y muy conocido, que se cria en las casas, para limpiarlas de ratones y otras sabandijas*). – *Diccionario de Autoridades*. Tomo IV. 1734 Электронная версия: <http://web.frl.es/DA.html>. Вот только Себастьян Коваррубиас в начале XVII в. в своих истолкованиях слова «кот» считает необходимым сослаться на авторитет Исидора, а в XVIII в. такая необходимость как-то исчезает...

²⁸ Подробный анализ особенностей именованя кота (как *musio* и *catus*) у Исидора Севильского со ссылками на дискуссию по этимологии обоих слов см., напр., в работе известного испанского лингвиста, историка языка Исабель Веласкес: *Isabel Velázquez. Formación de palabras en las etimologías*

de Isidoro de Sevilla: un reflejo de la lengua viva de su época // Aemilianense. № I, 2004. P. 607-609.

²⁹ См., в частн., о коте в собранных к началу XVII в. пословицах и поговорках: Françoise Cazal. Gatos y gatas en el Vocabulario de refranes y frases proverbiales de Gonzalo de Correas (1627) // CRITICÓN, № 70, 1997. P. 33-52. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/071/071_035.pdf

³⁰ Может быть, именно эта возможность мерцает и рядом с котом, играющим в перышко у Луллия, и в заглавии «Книги котов», изначально настроивавшего своего возможного читателя книги на остроумие и бдительность, на особый взгляд, прозревающий истину сквозь темные притворства?

Татьяна Гуревич (Литературный институт)
«Собачьи жизни» Томаса Де Квинси

Как собака, приходит собака,
Пахнет псиной и ластится, черт возьми.

В. Стокенстрём

В английской литературе практически любого периода трудно найти автора, не писавшего про собаку или, по крайней мере, не упоминавшего ее в своих творениях. Образ собаки в произведениях английских прозаиков, поэтов и драматургов служит вспомогательным элементом для заострения внимания читателя на той или иной проблеме (достаточно вспомнить сатиру «Собачий остров» Б. Джонсона, где дерущиеся собаки олицетворяли состояние общества, охваченного завистью, в детективе «Собака Баскервилей» А. К. Дойла невинная собака становится соучастником злой человеческой игры, примечательна собака Нана в «Питере Пене» Дж. Барри – образ доброго, молчаливого воспитателя, в анималистической фантазии «Флаш. Биографический очерк» В. Вулф собака становится критиком современного писательнице окружения). Сам английский язык пестрит многочисленными идиомами, связанными с собаками: животное проживает бесконечные жизни не только как персонаж художественного произведения, но и как один из самых частотных зоокомпонентов идиоматических единиц. Интерес к собакам в английском литературоведении не утихает и по сей день. Тому, в частности, являются доказательством труды зарубежных ученых, исследующих «собачью» традицию в английской литературе, например, работы Л. Браун¹ и М. Флегель², изучающих роль собак в сюжетах романов, а также диссертация М. Тейлор³, рассмотревшей роль собак в формировании жанров британской литературы XIX века.

Говоря о периоде английского романтизма, стоит отметить, что ученые и писатели начинают изучать с особым вниманием и заботой практически всех животных: «Доброта в отношении животных

была утверждена и представлена в проповедях, трактатах, памфлетах, газетах, справочниках об уходе за животными, энциклопедиях, научных работах, романах, литературе для детей и стихотворениях»⁴.

В английской прозе и поэзии первой трети XIX века собака выступает своеобразным индикатором перемен, происходящих в литературной жизни общества. Период английского романтизма – время всплеска мемуарных произведений, а также эпитафий и анекдотов. Помимо мемуаров «гениев», женщин, солдат, цветов и растений, пишутся также мемуарные произведения, посвященные собаке («Собака знаний; или мемуары пятнистого спаниеля Боба, предположительно написанные им самим» (*The Dog of Knowledge; or, Memoirs of Bob the Spotted Terrier: Supposed to be Written by Himself*, 1801), «Жизнь известной собаки Карло» (*The Life of the Famous Dog Carlo*, 1804), «Катон, или интересные приключения собаки чувства» (*Cato, or Interesting Adventures of a Dog of Sentiment*, 1816) и др.). Как отмечает, М. Тейлор, «написанные от первого лица (первой морды?), эти истории проливают свет на то, что мы хотим услышать от собак, или, в некоторых случаях, то, что мы боимся от них услышать»⁵. Собака, будучи исключительно положительным животным и другом семьи, становится одушевленным существом, имеющим право быть главным героем мемуаристики. Еще А. Поуп указывал на одушевленность собаки в поэме «Опыт о человеке» (*Essay on Man*, 1733-1734), говоря об индусе, ожидавшем, что его собака последует за хозяином на небо⁶.

Отдельное явление – «собачья» эпитафия, получающая довольно широкое распространение в эпоху романтизма. Эпитафии, посвященные собакам, появляются еще в XVII веке (первой известной считается эпитафия Р. Херрика «Спаниелю Трейси» (*Upon His Spaniel Tracie*, 1648)). М. Тейлор замечает, что «собачья эпитафия есть часть более широкого романтического движения, предназначенного поднять обычного человека, который случайно рассматривался как менее морально устойчивый, нежели его питомец»⁷. Одной из самых известных стала эпитафия лорда Байрона псу Ботсвейну, рядом с которым поэт просил себя похоронить. Собакам также посвящают стихи, и здесь следует выделить стихотворение У. Вордсворта «Верность» (*Fidelity*, 1815), навеянное мифом о Чарльзе Гу, в 1805 году отправившемся со своим спаниелем в Озерный край. Хозяин умер, а собака осталась рядом с ним и даже родила щенка. Помимо биографий, эпитафий, стихотворений издаются сборники анекдотов о собаках, например, антология Э. Джесси «Анекдоты о собаках» (*Anecdotes of Dogs*, 1846).

Говоря о «собачьих жизнях» и присутствии собак в творчестве английского писателя Томаса Де Квинси (1785-1859), следует указать, что, в отличие от своих современников, в частности, от друзей поэтов-лейкистов (Вордсворта, Колриджа, Саути), писатель относится к собаке и «собачьему» негативно-иронически. Прежде всего собака в прозе Де Квинси возникает как возможность борьбы с неприятным прошлым. «Собачий» компонент появляется не просто в связи с какими-то воспоминаниями о собаках (а у Де Квинси они особенно травматичные), но также для характеристики неприятных явлений действительности (в этом случае собака будет задействована как идиоматический зоокомпонент – в поговорках, фразеологизмах и языковой игре). Жизнь собаки в творчестве Де Квинси – это комбинация жизней как настоящих собак, так и собак вымышленных, собак-персонажей и собак, живущих в лингвистическом поле. «Собачьи жизни» – не только регистрация эпизодов, связанных с собаками, а суммарные возможности проживания животным реальных и нереальных жизней в тексте, особая сигнальная система, определяющая отношение автора к тому или иному явлению.

Представим классификацию «собачьих жизней» в произведениях писателя – мемуарах, эссе по истории, литературе и эстетике, а также переводах.

1. «Собачья жизнь» Де Квинси по вине собаки

К этой категории относятся непосредственно эпизоды биографии Де Квинси с участием собаки, омрачившие его детство и юношество и повлиявшие на мировоззрение. Здесь как раз реализуется понятие «собачьей жизни» – жизни тяжелой, невыносимой, безрадостной. Эпизоды эти (наряду с эпизодами смерти сестер) становятся ключевыми в биографии прозаика. В них собака представлена в разных ипостасях: настоящая собака, человек, которого называют «собакой», человек, ассоциирующийся с собакой и превращающийся в собаку в сознании другого.

Одним из самых ярких эпизодов можно назвать историю о реальной собаке из детства Томаса Де Квинси в мемуарах «*Suspiria De Profundis*» (1845). Он рассказывает о жестокости пса по имени Турок, который «позволил себе лишнее с моей хорошенькой кузиной Эммой X–, около четырех лет от роду. Собственно, он отхватил у нее зубами кусок щеки, который повис лоскутом, но усилиями гувернантки был возвращен на место и впоследствии так хорошо прижился, что не осталось даже шрама»⁸. Большим горем для Де Квинси стало растерзание Турком любимого котенка: «Бедная ко-

шечка, как можно предположить, совершила, играючи, такое же посягательство на собственность Турка, как моя лестерширская кузина, за что Турок тут же с ней расправился»⁹. Здесь следует отметить, что сама сцена запомнилась Де Квинси по причине активного сочувствия окружающих: «Молоденькие женщины все, как одна, приняли меня в объятия и начали целовать, и в довершение этой сцены кухарка, женщина постарше, не ограничившись поцелуями, зарыдала в голос»¹⁰. Этот первый опыт взаимодействия с собаками дает понимание жестокости того, кого приручили, а также степени несвободы самого этого жестокого прирученного существа. Де Квинси рассказывает о том, как собаки радовались, когда их отпускали с поводка, свободе, прогулкам, особенно купанию в воде: «Всякий раз мы гуляли с ними в поле, где они не могли ничего натворить, под конец же им полагалась холодная ванна – в ручье, что опоясывал владения моего отца»¹¹. В этих воспоминаниях ключевыми можно назвать три компонента:

- 1) собака – как агрессор и одновременно страдалец;
- 2) женский поцелуй – как закрепление определенной негативной эмоции;
- 3) вода – как возможность освобождения от гнета, исцеления.

Три вышеназванных компонента переходят в другие автобиографические произведения и эссе. В частности, они фигурируют во «Введении в мир борьбы» (*Introduction to the World of Strife*, 1851) – автобиографической прозе, в основном повествующей о взаимоотношениях Де Квинси со старшим братом Уильямом. Это второй случай рассказа о собаках, когда уже самого Де Квинси называют «собакой». Повествуя о сложных взаимоотношениях с братом Уильямом, Де Квинси также пишет о невыносимой традиции поцелуев в семье, когда целовали не только его, но и он сам он был вынужден целовать взрослых дам. Де Квинси именует это «агрессивными обычаями», во время которых женщины, целовавшие маленького Томаса, соотносили его с собакой: «Ты только подумай, – сказала она, – эта собачонка дерется, и дерется с нашим Джеком»¹². Для Де Квинси такой «собачий» поцелуй становится не только обидным, но и опасным. Через него будущему писателю передается эмоция или даже мировоззрение. Как закрепляющее эмоцию действие поцелуй способен закорить состояние обиды и зависимости. Когда Томас целует маленькую умершую сестру Элизабет, он познает смерть, и, целуя потом проститутку Анну в Лондоне, он этот поцелуй и познание смерти передает ей. Поцелуй для Де Квинси – болезненный опыт детства, который будет присутствовать в более поздних произведениях в трансформированном виде (достаточно вспомнить «раковые поцелуи» крокодилов в «Исповеди англичанина, любите-

ля опиума)». Когда дамы из ближайшего окружения целуют Де Квинси, называя его «собакой», они его в каком-то смысле (в понимании Де Квинси) наделяют собачьими чертами (агрессией и одновременно покорностью, зависимостью, даже некоей забитостью). Сам Де Квинси отмечает, что он к шести годам стал в семье «почтенным питомцем»¹³. Более того, как казалось Томасу, после обряда поцелуев с ним потом и вели себя как с собакой: «Когда, наконец, меня спускали с колен, они образовывали позади меня что-то вроде санитарного кордона, выставляя свои юбки и передники, как в танце, будто желая задеть, а затем с криком «Теперь, собачка, беги, спасайся» готовились (вне всяких сомнений) отпустить меня, чтобы снова поймать»¹⁴. Таким образом, перед нами даже предстает импровизированная травля собаки.

Де Квинси всегда очень болезненно воспринималась инъекция «животного». Если такое «животное» вещество ввели, становится необходимым кому-либо его передать и окончательно от него освободиться. Если возникает история заражения, то обязательно должна появиться история излечения от болезни. Для Де Квинси преодоление горестей детства возможно только уже во взрослом возрасте, когда он пишет мемуары о детстве, юношестве, начале литературной деятельности. Де Квинси-мемуарист способен избавиться от психологической травмы любого периода путем переписывания собственной истории, изменения фактов биографии (не случайно мы встречаемся со множественными редакциями одних и тех же воспоминаний писателя – наиболее ярким примером можно назвать две редакции «Исповеди англичанина, любителя опиума», отличающиеся по набору фактов, стилю и сильно разнесенные во времени – 1822 и 1856 годы¹⁵). Именно в процессе переписывания прошлого один психологический опыт должен перекрыть другой, последующий опыт – аннулировать предыдущий (психотерапевты сейчас бы могли именовать такие подходы практиками нарративной терапии – переписывания собственной биографии с целью избавления от мыслей о негативном прошлом). Опыт с собакой Де Квинси становится необходимым трансформировать, а это возможно следующим образом:

- 1) передать свой опыт страдания другому человеку в реальности и зарегистрировать это событие в мемуарной прозе;
- 2) выдумать эпизод, аннулирующий прошлое, и также отобразить его в мемуарной прозе.

В случае негативных «собачьих» воспоминаний писатель комбинировал оба метода: выдумывает эпизод, в его представлении транслирующий негативный опыт, и вплетает этот эпизод в ткань мемуарного текста, тем самым преобразуя полотно мучительных

детских воспоминаний и создавая яркое мемуарное произведение. Ключевыми этапами для такого акта становятся: нахождение объекта для трансляции, выдумка, трансляция, включение в текст.

Для Де Квинси вообще характерна бестиарная ассоциативность относительно близких людей, членов семьи. Бестиарная ассоциативная цепочка периода детства, в частности, представляет собой схему «животное – человек – смерть». Так, во «Введении в мир борьбы» Де Квинси пишет о стуке лошадиных копыт, который всегда ассоциировался у него с отцом: «Слушание часами звуков лошадиных копыт на дальних дорогах, поднимающихся и опускающихся, пойманных и потерянных», (...) «в котором великая идея Смерти предстала пред моим маленьким страдающим сердцем»¹⁶; «Это было одно-единственное воспоминание, которое воскрешает образ отца для меня в моей собственной реальности»¹⁷.

В случае отца Томаса мы имеем дело с рождением воспоминаний, не требующих аннулирования. «Собачки» поцелуи нуждаются в объекте трансляции, и таким объектом, без сомнений, становится нелюбимый брат Де Квинси Уильям, который у Томаса в принципе ассоциировался то с собакой, то с тигром (в детских играх Томаса и Уильяма Уильям был королем Тигросильвании). Имея подходящий объект, Де Квинси пытается включить эпизод трансляции в выдуманную историю и представить ее как реальную в тексте мемуаров, причем для писателя, обозревающего прошлое, важно, чтобы процесс снятия «заклятия» произошел в плоскости того же самого текста, чтобы текст на выходе был «обеззараженным». Эпизодом включения становится история появления бешеной собаки, скрывавшейся от погони и прибежавшей в Гринхей: «Через несколько секунд огромный пес, в трех шагах бегущий впереди его преследователей, появился в поле зрения. Мы все видели, как он остановился у ворот, но, не найдя возможности пролезть через железную решетку, защищавшую боковые постройки маленького моста, и по причине жаркой погони, продолжил свой бег вдоль берега ручья»¹⁸. Подходя к воде, собака останавливается как вкопанная и не делает попыток сдвинуться с места. Конечно, это признак бешенства, маленький Де Квинси тогда ничего о нем не знал: «Я никогда не слышал о гидрофобии. Но, неизбежно связывая неистовый бег с псом, который смотрел на меня теперь с той стороны ручья, и чувствуя себя вынужденным признать, что он на кого-то напал, я пристально посмотрел ему в глаза и обнаружил – они, казалось, были затянуты поволокой, будто в состоянии мечтательности, но в тоже самое время наполнены какими-то водянистыми выделениями, тогда как рот покрывали комья белой пены»¹⁹. Спустя много лет такая резкая остановка начинает приобретать для Де Квинси

символическое, даже мистическое, значение – это своего рода переход от здорового сознания к сумасшествию, момент, когда можно зафиксировать потерю рассудка, некий материальный барьер между нормальным психическим состоянием и бешенством, а невозможность войти в воду – как невозможность спасения, освобождения. Пока Де Квинси размышлял о собаке (которая у писателя именно мужского пола), о возникновении у нее внезапных приступов агрессии, в повествовании неожиданно появляется старший брат Томаса Уильям (еще одна «собака» – человек, ассоциирующийся с собакой): «Мой брат Уильям, который вовсе не подозревал о настоящей опасности, пригласил пса попробовать прыгнуть – убедив его, что если тому удастся, он сразу посвятит его в рыцари. Испытания рыцарством, однако, оказалось недостаточным»²⁰. После долгих колебаний пес прыгает на ближайшую дорожку, и погоня за ним продолжается. Поведение Уильяма в отношении пса кажется Де Квинси весьма предсказуемым: Томас постоянно страдал от желаний брата силой заставить его что-то делать, подчинить себе за мнимое вознаграждение. Де Квинси одинаково тяготило как наличие «собачьей» инъекции, так и присутствие Уильяма, любившего командовать. С момента взаимодействия Уильяма с псом «заразный» опыт Де Квинси начинает транслироваться (появляется человек, превратившийся в собаку, как бы заразившийся от собаки через общение с ней). За реальной собакой начинают гнаться местные жители. История с бешеным псом с этого момента уже напоминает какую-то детективную историю или рассказ о паранормальном явлении (что-то вроде изгнания чупакабры): «...он сразу укусил двух военных скакунов, напал на нескольких людей, которые, к счастью, отразили эти атаки с помощью вил, стоящих у них наготове»²¹. И, что важно, из двух укушенных собакой лошадей одна заболевает бешенством, а с другой ничего не происходит (проекция Уильяма и Томаса – как два типа взаимодействия с бешеной собакой, с «заразным»): «Из двух лошадей, укушенных им, при одинаковом лечении одна умерла в состоянии мучительной гидрофобии несколько месяцев спустя, тогда как вторая (из двух в более тяжелом состоянии) не выказала никаких симптомов или чего-то вроде органического расстройства»²². В конце концов бешеную собаку догнали и застрелили где-то в Чешире.

То, что история в том именно виде, в котором она рассказана, была выдумана Де Квинси, не оставляет никаких сомнений. Так, Дж. Баррелл указывает факт прочтения в 1843 году Томасом Де Квинси книги Дж. Беннетта «Цейлон и его возможности» (*Ceylon and its Capabilities*), содержащей эпизод с бешеной собакой, послуживший основой фантазийного вкрапления написанных в 1850 году

мемуаров²³. Но помимо факта существования реальной истории следует признать очевидные игры факта и фантазии в тексте: сам маленький Томас оказывается непременно в первом ряду при наблюдении сцены с собакой, брат Уильям появляется именно после размышлений о сумасшествии собаки (как будто бешеная собака в лице Уильяма материализуется в действительности), Уильяму почему-то удается подойти к собаке и как-то с ней проконтактировать.

После передачи заразного опыта Де Квинси повествует о смерти собаки. Практически одновременно происходит и долгожданное расставание с Уильямом – двойное освобождение, оба события именуются «двуглавой памятью»: «И так случилось, что для меня это главное событие отдаления от старшего брата, и то самое утро, когда оно произошло, были по отдельности равно незабвенными. Достижение свободы и избежание смерти, почти в тот же самый час – свободы от ярма столь тайного и столь ненавистного, что никто не смог бы кроме меня это оценить – и смерти, возможно, через самое из жесточайших мучений; эти два случая высвобождения, такого внезапного и такого непредсказуемого, знаменовало то, что геральдически может быть описано как двуглавая память, наступление новой эпохи в моей жизни»²⁴. Таким образом, Де Квинси добивается своей цели: «Не только Глава Детства была навсегда торжественно закрыта и описание завершено, но – что случается не так часто – глава была закрыта помпезно и зримо»²⁵.

Интересно то, что проекции этой истории начинают жить в других произведениях Де Квинси. Так, в эссе «Беседа» (*Conversation*, 1850) писатель прибегает к сравнению людей с бешеными собаками: «...самый невыносимый – рассказчик «добрых историй» – зануда, которого надо бить дубинкой, топить в пруду для купания лошадей, всячески игнорировать, так слаженно, как, объединившись, люди стали бы душить вампира или бешеную собаку»²⁶. В произведении «Жизнь Ричарда Бентли» (*Life of Richard Bentley*, 1830) мы встречаемся с историей о квакере, который, желая наказать ворвавшуюся в кладовую собаку, решил не использовать стандартные методы наказания, а выбрал более изощренный: «...открывая дверь псу, он крикнул ему вслед: «Бешеная собака! Люди добрые, бешеная собака!»²⁷. Вообще перенесение вины становится возможным для Де Квинси именно посредством всего, что связано с бешеной собакой. Одного крика «бешеная собака» достаточно, чтобы помутить человеческое сознание, спутать все планы. Так происходит в «Инкогнито» (*The Incognito*) – сказке Ф. Лауна, которую Де Квинси в 1824 году перевел с немецкого языка. Хозяин дает задание своему

слуге произвести волнения на улице: «Он отправил слугу с заднего входа, чтобы тот затерялся в толпе и провозгласил, что по улицам носится бешеная собака и что она покусала множество собак и несколько людей. Все было сделано: крик «бешеная собака» осуществлен, толпа кинулась в разные стороны, и перед «Пигхаусом» поднялась блокада. Прощай теперь, вера в человека или в собаку, куда каждый может оказаться среди покусанных и, как следствие, кусать других»²⁸.

В мемуарах «Лакстон» (*Laxton*, 1834) появляется интересная история о том, как собака препятствует поцелую между людьми, выступая зловещей силой, разлучающим элементом. Лорд Карбери возвращается из Лимерика домой и желает поцеловать жену: «...притянул ее рукой к себе за шею, чтобы поцеловать, в то время как Бандит, монстр ньюфаундлендской породы, необычно прекрасной расцветки, сильный, будто леопард, налетел на него карающе, как на незнакомца, совершающего нападение, и хозяйка испытала большие сложности, чтобы его отогнать»²⁹. Здесь мы сталкиваемся со случаем, когда «собачье», обладая зловещей силой, способно разрушить человеческое. Зловещей собаку делает также «прививка» другого животного, способность перенимать качества других животных («сильный, будто леопард»). В эссе «Современная Греция» (*Modern Greece*, 1842) Де Квинси пишет, что нет ничего хуже домашних собак: «...и вот надвигается на него большими размахистыми прыжками ужасный разъяренный пес-головорез – часто огромный *моосс*, большой, как английская корова, быстрый, как леопард, злобный, как гиена, но куда более сильный и едва склонный к здравому смыслу»³⁰. В том же эссе он рассказывает о честных английских бульдогах, которые могут сразиться даже со львом: «Но благородные английские бульдоги, будучи в числе трех, не замедлят напасть на огромного льва в Уорике, сразятся с любым врагом в мире»³¹. Способность собаки становится своеобразным гибридом делает ее еще более ужасной, превращает в мифическое животное (наподобие сфинкса, василиска).

2. «Собачья жизнь» как жизнь отдельной собаки

Следующая категория «собачьих жизней» – жизни отдельных собак и собаки как вида в тексте. К этой категории можно отнести:

1) общие размышления о собаке как о животном (здесь примечательно эссе «Современная Греция»);

2) собака как персонаж («Убийство как одно из изящных искусств» и др.).

Свое отношение к собакам Де Квинси выражает в эссе «Современная Греция»: «Какие неприятности, отталкивающие туристов, характерны для Греции? Их три – воры, блохи и собаки»³². Даже там, где нет связи с автобиографической прозой, Де Квинси пытается высветить отрицательное влияние «собачьего» присутствия. Выделяя три раздражающих фактора, разбирая их достаточно подробно, главный акцент автор делает на собаках. В том же эссе он рассказывает историю об убийстве мальчика, убившего собаку. Убийство мальчика происходит не без участия его двоюродного брата (снова можно проследить мотив вражды братьев, предательства и собачьего «проклятия»). Де Квинси упоминает собаку Уильяма Гамильтона, «очень похожую по описанию на собаку, которую Гете и, по крайней мере один из наших старых елизаветинских драматургов, определил бедному Доктору Фаусту»³³. В «Убийстве как одном из изящных искусств» (*On Murder Considered as One of Fine Arts*, 1827) мы знакомимся с размышлениями о собаках прошлого: «Даже собаки стали не такими, какими были, сэр. Помню, когда еще был жив мой дедушка, некоторым псам была присуща идея убийства. Я знал мастифа, сэр, который подстерег соперника из засады – да-да, сэр, – и в итоге свел с ним счеты, проявив при этом хороший вкус»³⁴. Собака как персонаж выступает существом вредоносным, злобным, таинственным, пособником злых людей в их нечестных намерениях.

3. «Собачья жизнь» глазами «другого»

В произведениях Де Квинси мы сталкиваемся не только с презрительно-ироническим отношением к собакам. Есть также ряд текстов, в которых собаки удостоиваются положительной оценки – но положительная оценка возникает только в случае, если Де Квинси смотрит на собаку глазами «другого».

Взгляд «другого» возникает тогда, когда мы имеем дело с переводами писателя. Де Квинси не переводил больших произведений (в основном, это философские эссе, работы немецких писателей), но, выбирая большое произведение, он переводит именно текст, непосредственно связанный с собакой – роман «Мистер Шнакенбергер, или два хозяина одной собаки» Ф. Лауна, где собака может быть охарактеризована как положительное существо. В эссе «О поэзии Вордсворта» (*On Wordsworth's Poetry*, 1845) он смотрит на собаку глазами Вордсворта: «Но что касается животных, наиболее тесно связанных с человеком, не пассивно связанных, а активно, товарищах в его трудах, опасностях и отдыхе, таких, как лошади,

собаки, соколы – они рассматриваются как личности и достойны индивидуального интереса»³⁵. Возможность смотреть на собаку «чужими» глазами способствует тому, что писатель регистрирует то, к чему до него пришла английская культура – лучше собаки друга нет, собака имеет душу, собака может посоперничать в доброте и преданности с животными и человеком.

4. «Собачья жизнь» в лингвистическом поле

Многочисленны также примеры жизни собаки в лингвистическом поле прозы Томаса Де Квинси:

*1) жизнь «собаки» в идиоме
с порождением определенного
идейно-эстетического концепта.*

Наиболее известной идиомой, ставшей распространенной в английской среде благодаря «Исповеди англичанина, любителя опиума» Де Квинси, стало выражение «собачий сон» (*dog-sleep*): «...мой сон был не больше чем собачий сон; я мог слышать мои собственные стоны, и очень часто я просыпался от своего голоса»³⁶. Для Де Квинси это было определенное состояние, когда во сне он мог регистрировать сигналы, приходящие извне, при этом отвечая на импульсы изнутри. «Собачий сон» – это не тот сон, который можно назвать просто поверхностным, это чуткий сон, когда человек находится во сне и в реальности одновременно, реагирует на внешнее, опираясь на импульсы подсознательного внутреннего. «Собачий сон» сродни пограничному состоянию человека, балансирующего на грани «своего» и «чужого», «животного» и «человеческого». Э. Линдстром пишет об отношении Де Квинси и Вордсворта к собакам, отмечая, что «собачий сон» для Де Квинси ставит вопрос, что является человеческим, каковы границы человеческого в ракурсе, предполагающем проницаемость исторического концепта животного»³⁷. В «Исповеди...» мы знакомимся с опытом, когда категория «животного» стоит как бы над опытом самоапперцепции – регистрации как внутренних, так и внешних толчков. Функционирующее «я» в этом пассаже находится на границе сознательного и бессознательного, тело само себя регулирует во сне, внутреннее ощущение, которое разрушает спящего, невозможно отличить от внешнего врывающегося звука. Итак, «собачий сон» выступает как эстетическая рецепция окружающего мира, самовосполняющий-

ся резерв и, в случае Де Квинси, демонстрация того, что фигура речи может стать эстетическим концептом.

2) «собака» во фразеологических оборотах

Для Томаса Де Квинси особое удовольствие всегда составляла игра с фразеологическими оборотами и поговорками – довольно редко мы встречаемся со стандартным употреблением английской идиомы. Так, в эссе «Казуистика» (*Casuistry*, 1839) он играет с поговоркой *every dog has his day*, которая на русский язык переводится как «будет и на нашей улице праздник». Сама идиома изначально имеет положительную коннотацию, но Де Квинси, пользуясь собственным негативным восприятием собаки, переиначивает эту поговорку, в результате имеющую противоположное значение, такое как «каждой собаке придется отвечать за свои действия» (в переводе поговорка стоит в буквальном переводе): «И почему Пизон должен вызывать своего противника-сквернословца? Напротив, куда более гениальная месть ждала его, нежели любой меч. Пройдет час, и вы услышите речь Пизона; будет и его очередь – у каждой собаки есть свой день; Пизон отхлещет грубую собаку; не будучи таким красноречивым, как его злобный враг, он достаточно красноречив для мести»³⁸. Интересно также то, что в более поздних редакциях пропущены предложения про наказание собаки, про месть Пизона, и поговорка, таким образом, возвращает свое первое и единственное значение, а на русский язык перевод *every dog has his day* может звучать как «будет и на нашей улице праздник», что, с одной стороны, облегчает участь переводчика, но, с другой стороны, прячет изначальный посыл автора.

3) «собака» в сравнении

Собака также появляется во многочисленных сравнениях. Рассмотрим одно из них – из «Воспоминаний об Озерных поэтах» (*Recollections of Lake Poets*, 1834): «Иногда она адресовала свои послания следующим образом: «Величайшему из мерзавцев, который выглядит как ручная собака, которой он и является»³⁹. Здесь прослеживается важная для Де Квинси контаминация внешнего и внутреннего, когда сравнение внешних характеристик становится своего рода сигнальной системой для распознавания характеристик внутренних, атрибутируемых не самому животному, а человеку, которого можно таким животным назвать.

4) «собака» в языковой игре

Собака у Де Квинси – излюбленный «герой» языковой игры, как и многие другие животные. В «Воспоминаниях об Озерных поэтах» (*Recollections of Lake Poets, 1834-1839*) интересным примером можно назвать случай, когда существительное «собака» (*dog*) выступает глаголом в значении «выслеживать» («Никогда я не размышляю над его сложной судьбой и горьким, хотя и таинственным преследованием тела, которое гналось за ним, выслеживало (*dogged*) его и уплотнялось с движением жизни»⁴⁰), корнем наречия «упрямо» (*doggedly*), появляющегося в мемуарах «Введение в мир борьбы», содержащих вышеописанный эпизод с бешеной собакой и братом Уильямом («...немногие говорят честно о проблеме и заявляют, что им все равно, кто об этом знает, что, на мой взгляд, бесстыдство; но большая часть упорно [*doggedly*] отрицает это и зовет полицейского, если пытаешься взыскать с них за притворство»⁴¹). В мемуарах «Уильям Вордсворт» Де Квинси называет Догберри шпиона, преследовавшего Колриджа и Вордсворта⁴². Интересно, что эта «собачья» языковая игра появляется в сносках – области маргинального текста. В области основного текста мы имеем дело с настоящими собаками, а маргинальный текст «особачивается» на уровне фразеологии.

Одним из интересных примеров «собачей» языковой игры можно назвать пример из «Секретных обществ» (*Secret Societies, 1847*) когда вместо активной конструкции используется пассивная. Рассмотрим фразу сначала на английском: ««I once heard of a poor fellow, who complained that, being a Freemason, he had been led the life of a dog by his wife, as if *he* were Samson and *she* were Delilah»⁴³. Здесь довольно непривычным становится употребление пассивной конструкции переходного глагола (*had been led* – его вели), который может быть только активным в случае наличия прямого дополнения (в значении «вести жизнь»). Комический эффект возникает от понимания того, что собачью жизнь герой вел именно благодаря своей жене. На русский язык такую конструкцию, скорее всего, было бы удобно перевести с использованием непереходного глагола в сочетании с прямым дополнением (по типу «вас сюда приехали»), но здесь такой прием не совсем работает, более удачным становится перевод с конструкцией «вести чью-то жизнь» (тогда как можно вести только свою): «Однажды я узнал о бедном парне, который жаловался, что был франкмасоном, при этом жена вела его собачью жизнь, будто *он* был Самсоном, а *она* Далилой».

В эссе «Современная Греция» проезжие возмущаясь поведением собаки, мешающей пройти, говорили ей: «Послушай, – говорили мы, – это уже слишком, это, по крайней мере, королевская дорога, и обстоятельства весьма осложнятся, если мы, имеющие родство с королем и пишущие на хорошей латыни, тогда как весь мир знает, о какой латыни можно говорить в случае собак, не будем иметь достаточно прав на стоячее место, в отличие от четвероного с хвостом вроде тебя»⁴⁴. Здесь обыгрывается понятие *dog Latin*, так называемая «собачья латынь» – создание фразы или жаргона посредством имитации латыни. Персонаж выражает пренебрежение к собаке, как бы «соревнуясь» с нею более изысканным языком и красноречием.

Таким образом, собака проживает у Де Квинси многочисленные жизни – как объект воспоминаний детства, как персонаж, как формирующая идейно-эстетического концепта, а также как элемент языковой игры.

¹ Brown, L. Homeless Dogs and Melancholy Apes: Humans and Other Animals in the Modern Literary Imagination [Text] / L. Brown. – Cornell UP, 2010.

² Flegel, M. Pets and Domesticity in Victorian Literature and Culture: Animality, Queer Relations, and the Victorian Family [Text] / M. Flegel. – Routledge, 2016.

³ Taylor, M. M. From sentiment to sagacity to subjectivity: dogs and genre in nineteenth-century British literature [Text] / M. M. Taylor. – PhD (Doctor of Philosophy) thesis, University of Iowa, 2018.

⁴ Perkins, D. Romanticism and Animal Rights [Text] / D. Perkins. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – P. IX.

⁵ Taylor, M. M. From sentiment to sagacity to subjectivity: dogs and genre in nineteenth-century British literature [Text] / M. M. Taylor. – PhD (Doctor of Philosophy) thesis, University of Iowa, 2018. – P. 13.

⁶ Pope, A. An Essay on Man [Text] / ed. Maynard Mack. – London: Methuen, 1958. – P. 27-28.

⁷ Taylor, M. M. From sentiment to sagacity to subjectivity: dogs and genre in nineteenth-century British literature [Text] / M. M. Taylor. – PhD (Doctor of Philosophy) thesis, University of Iowa, 2018. – P. 17.

⁸ Де Квинси, Т. *Suspiria De Profundis* [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 206.

⁹ Там же. С. 207.

¹⁰ Де Квинси, Т. *Suspiria De Profundis* [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 207.

¹¹ Там же. С. 208.

¹² 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. 40.

¹³ Ibid. P. 39.

¹⁴ Ibid. P. 40.

¹⁵ Так, И. Джек отмечает, что «сравнение двух форм «Исповеди» проливает свет на развитие Де Квинси. Все эти различия могут быть выявлены только благодаря этим двум публикациям». См. Jack, I. De Quincey Revises His Confessions [Text] / I. Jack. – PMLA, Vol.72, № 1 (Mar., 1957). – P. 122.

¹⁶ 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. 24.

¹⁷ Ibid. P. 24.

¹⁸ Ibid. P. 66.

¹⁹ Ibid. P. 66.

²⁰ Ibid. P. 66.

²¹ Ibid. P. 67.

²² Ibid. P. 67.

²³ Barrell, J. The Infection of Thomas De Quincey: A Psychopathology of Imperialism [Text] / John Barrell. – Yale University Press: New Heaven and London, 1991. – P. 70.

²⁴ 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. 67.

²⁵ Ibid. P. 67.

²⁶ De Quincey, T. On Conversation [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XVII (2001, ed. By Edmund Baxter) – P. 10.

²⁷ De Quincey, T. Life of Richard Bentley, D. D. by J. H. Monk [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. VII (2000, ed. by Robert Morrison) – P. 107.

²⁸ De Quincey, T. The Incognito; or Count Fitz-Hum (translation) [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. III (2000, ed. by Frederick Burwick) – P. 322.

²⁹ De Quincey, T. Laxton: Section III: Female Students in Theology [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. 252.

³⁰ De Quincey, T. Modern Greece [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XIII (2003, ed. by Grevel Lindop and John Whale) – P. 194.

³¹ Ibid. P. 196.

³² Ibid. P. 189.

³³ De Quincey, T. Sir William Hamilton, Bart [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XVII (2001, ed. by Edmund Baxter) – P. 149.

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. 424.

³⁵ De Quincey, T. On Wordsworth's Poetry [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XV (2003, ed. by Frederick Burwick) – P. 241.

³⁶ De Quincey, T. Confessions of an English Opium-Eater [Part I], *London Magazine*, September 1821 [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. II (2000, ed. by Grevel Lindop) – P. 22.

³⁷ Lindstrom, E. «Dog Sleep»: Creaturely Exposure In De Quincey And Wordsworth [Text] // *Criticism*: Vol. 55: Iss. 3, Article 2. – P. 397-398.

³⁸ De Quincey, T. Casuistry [Text] // The Collected Writings of Thomas De Quincey: in 14 v. / T. De Quincey. – London: A&C Black Soho Square, 1896-1897. – V. VIII. – P. 340.

³⁹ De Quincey, T. Samuel Taylor Coleridge [Text] / De Quincey T. // *Recollections of the Lake Poets* / ed. by E. Sackville-West. – London: The Chiltern Library, 1948. – P. 64.

⁴⁰ De Quincey, T. Society of the Lakes: III [Text] / De Quincey T. // *Recollections of the Lake Poets* / ed. by E. Sackville-West. – London: The Chiltern Library, 1948. – P. 258.

⁴¹ 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.

⁴² De Quincey, T. William Wordsworth [Text] / De Quincey T. // *Recollections of the Lake Poets* / ed. by E. Sackville-West. – London: The Chiltern Library, 1948. – P. 156.

⁴³ De Quincey, T. Secret Societies (part I) [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 Robert Morrison) – P. 162.

⁴⁴ De Quincey, T. Modern Greece [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XIII (2003, ed. by Grevel Lindop and John Whale) – P. 195.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Barrell, J. The Infection of Thomas De Quincey: A Psychopathology of Imperialism [Text] / John Barrell. – Yale University Press: New Heaven and London, 1991. – 235 p.
2. Brown, L. Homeless Dogs and Melancholy Apes: Humans and Other Animals in the

Modern Literary Imagination [Text] / L. Brown. – Cornell UP, 2010. – 176 p.

3. De Quincey, T. Casuistry [Text] // The Collected Writings of Thomas De Quincey: in 14 v. / T. De Quincey. – London: A&C Black Soho Square, 1896-1897. – V. VIII. – P. 310-368.

4. De Quincey, T. Confessions of an English Opium-Eater [Part I], *London Magazine*, September 1821 [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. II (2000, ed. by Grevel Lindop) – P. 1-36.

5. 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.

6. De Quincey, T. Laxton: Section III: Female Students in Theology [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. 245-253.

7. De Quincey, T. Life of Richard Bentley, D. D. by J. H. Monk [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. VII (2000, ed. by Robert Morrison) – P. 118-159.

8. De Quincey, T. Modern Greece [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XIII (2003, ed. by Grevel Lindop and John Whale) – P. 189-216.

9. De Quincey, T. On Conversation [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XVII (2001, ed. By Edmund Baxter) – P. 3-13.

10. De Quincey, T. On Wordsworth's Poetry [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XV (2003, ed. by Frederick Burwick) – P. 223-242.

11. De Quincey, T. Samuel Taylor Coleridge [Text] / De Quincey T. // *Recollections of the Lake Poets* / ed. by E. Sackville-West. – London: The Chiltern Library, 1948. – P. 19-102.

12. De Quincey, T. Secret Societies (part I) [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 Robert Morrison) – P. 146-164.

13. De Quincey, T. Sir William Hamilton, Bart [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto,

- 2000-2003. – V. XVII (2001, ed. by Edmund Baxter) – P. 145-155.
14. De Quincey, T. Society of the Lakes: III [Text] / De Quincey T. // *Recollections of the Lake Poets* / ed. by E. Sackville-West. – London: The Chiltern Library, 1948. – P. 257-277.
15. 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.
16. De Quincey, T. The Incognito; or Count Fitz-Hum (translation) [Text] // De Quincey, T. *The Works of Thomas De Quincey*: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XIII (2000, ed. by Frederick Burwick) – P. 313-325.
17. De Quincey, T. William Wordsworth [Text] / De Quincey T. // *Recollections of the Lake Poets* / ed. by E. Sackville-West. – London: The Chiltern Library, 1948. – P. 103-184.
18. Flegel, M. *Pets and Domesticity in Victorian Literature and (translation)Culture: Animality, Queer Relations, and the Victorian Family* [Text] / M. Flegel. – Routledge, 2016. – 216 p.
19. Jack, I. De Quincey Revises His Confessions [Text] / I. Jack. – *PMLA*, Vol.72, N 1 (Mar., 1957). – P. 122-146.
20. Lindstrom, E. «Dog Sleep»: Creaturely Exposure In De Quincey And Wordsworth [Text] // *Criticism*: Vol. 55: Iss. 3, Article 2. – P. 391-421.
21. Perkins, D. *Romanticism and Animal Rights* [Text] / D. Perkins. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 212 p.
22. Pope, A. *An Essay on Man* [Text] / ed. Maynard Mack. – London: Methuen, 1958. – 186 p.
23. Taylor, M. M. *From sentiment to sagacity to subjectivity: dogs and genre in nineteenth-century British literature* [Text] / M. M. Taylor. – PhD (Doctor of Philosophy) thesis, University of Iowa, 2018. – 187 p.
24. Де Квинси, Т. *Suspiria De Profundis* [Текст] // Де Квинси, Т. *Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе* / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 156-291.
25. 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.

Анастасия Глагоцук
(журнал «Иностранная литература», НИУ ВШЭ)

Сюрреалистический бестиарий Октавио Паса

В творчестве мексиканского поэта и философа, лауреата Нобелевской премии по литературе (1990) Октавио Паса (1914–1998) не так часто встречаются бестиарные образы. Надо думать, их появление и повторяющееся присутствие в текстах связано с увлечением Паса сюрреализмом, пик которого приходится на 40–60-е гг.: этот промежуток времени охватывает первый и второй «парижские периоды» (1945–1951, 1958–1962), когда Пас активно участвует в деятельности сюрреалистической группы и добивается расположения самого Андре Бретона.

227

Анималистические и вегетативные образы занимают важное место в сюрреалистическом воображаемом, поскольку в основе сюрреалистической философии и мироотношения лежит идея имманентности культуры и природы. Практика автоматического письма способствует высвобождению «природы» из-под напластований культуры: «...природа – это мое бессознательное»¹, – как заявлял Луи Арагон в «Парижском крестьянине» (1926).

Эта установка получает особый резонанс в латиноамериканском контексте, поскольку проблема соотношения «цивилизации» и «варварства» является самым чувствительным нервом культурного сознания художников Нового Света.

«Сюрреалистический бестиарий» Паса составляют три образа, в границах которых осуществляется интеграция архаической мифологии и мифологии современной, как «универсальной» – сюрреалистической, так и национальной – мексиканской: бабочка, Мелюзина² и саламандра. В своих «сюрреалистических» предпочтениях Пас явно ориентировался на вкус Бретона. В мифологическом же плане поэт выбирает божеств, обладающих максимально широким функционально-символическим спектром: Итцпапалотль, Кетцалькоатль и его брата-близнеца Шолотля.

Объектом анализа в данной статье станет образ бабочки, вынесенный в заглавие одного из текстов книги «Орел или солнце?»

(¿Águila o sol?, 1951), написанной в годы первого «парижского периода»: «Обсидиановая бабочка» занимает в ней особое место, так как ни в одном другом тексте мифологический материал прямо не используется.

Пас любил рассказывать, как вскоре после знакомства Бретон попросил его что-нибудь написать для одного сюрреалистического издания. На тот момент у него было готово несколько текстов, из которых он выбрал «Обсидиановую бабочку», что, в свете живого интереса сюрреалистов к мифу, представляется совершенно закономерным. Поэма понравилась мэтру, но он посоветовал вычеркнуть одно предложение. Пас послушался, хотя и смутился: «А как же автоматическое письмо?» – спросил он, на что Бретон, нисколько не изменившись в лице, ответил: «Эта строчка – выпад журналистской прозы»³. Надо думать, Бретон надеялся обнаружить в мексиканском поэте врожденную склонность к автоматизму, поскольку в эссе «Воспоминание о Мексике» (*Souvenir du Mexique*, 1939) он высказывал следующую мысль: «Мексиканские дороги устремляются в те самые области, где нежится и медлит автоматическое письмо»⁴. «Бабочка» вошла в «Сюрреалистический альманах середины столетия» (*Almanach surréaliste du demi-siècle*, 1950)⁵, специальный номер журнала «Ла Неф» (*La Nef*), как один из текстов рубрики, в названии которой содержится идея общности и возможности продуктивного взаимообмена между Старым и Новым Светом – «Потлач великих хозяев великим гостям» (*Potlatch des grands invités à leurs grands invités*) – оказавшись в соседстве со сценарием драмы «Завоевание Мексики» А. Арто и фрагментом «Книги Чилам-Балам из Чумайеля» в переводе Б. Пере.

Найденное Пасом заглавие – перевод имени богини Итцпапалотль – позволило тексту органически встроиться в сюрреалистический контекст. Бабочка является важнейшим элементом сюрреалистического бестиария, свидетельство чему – наличие посвященной ей статьи в «Кратком словаре сюрреализма» (*Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938), составленном Бретоном совместно с Элюаром⁶. У Бретона образ бабочки встречается особенно часто (характерно, что Надя воображала себя среди прочего в виде бабочки): Марк Айгелдингер даже говорит об особой бретоновской «мифологии бабочки», утверждая, что из всех французских поэтов XX в. Бретон был увлечен бабочками больше, чем кто бы то ни было, и что этому интересу способствовало знакомство с флорой и фауной американского континента⁷. Вместе с тем образ бабочки регулярно возникает и в произведениях других сюрреалистов: в качестве примера можно привести известную мексиканской аудитории работу

Вольфганга Паалена «Золотое руно» (Toison d'or), представленную как «живая картина» на V Международной выставке сюрреализма, проводившейся в Мехико в 1940 г. По мысли Эми Уинтер, в воображении сюрреалистов бабочка символизировала «магический процесс трансформации природы в миф»⁸. В научно-теоретическом плане и на более широком биологическом материале механизмы этой метаморфозы исследовал Роже Кайуа в статьях «Богомол» (1934) и «Мимикрия и легендарная психастения» (1935), напечатанных в журнале «Минотавр» (№5 и №7 соответственно): впоследствии эти эссе стали главами книги «Миф и человек» (Le Mythe et l'homme, 1938), испанский перевод которой вышел в Буэнос-Айресе уже через год после публикации оригинала. Пас опирается на некоторые идеи Кайуа в лекции «Поэзия и мифология. Миф» (1942), и, хотя он не обращается к упомянутым главам, надо думать, он не обошел их вниманием, так как в одной из частей «Трудов поэта» («Trabajos del poeta» – первый раздел «Орел или солнце?») возникает образ самки богомола, кастрирующей самца. Образ бабочки наделен еще одной сюрреалистической функцией: небольшие листовки с лозунгами и максимами («Сюрреализм – это отрицаемое письмо», «Если вы любите ЛЮБОВЬ, вы полюбите СЮРРЕАЛИЗМ», «РОДИТЕЛИ! Рассказывайте ваши сны своим детям» и др.⁹), которые с 1925 г. распространяло Бюро сюрреалистических исследований, назывались «Papillons surréalistes». В данном случае «papillon» можно понимать как в узком смысле (лист, брошюра), так и в основном значении слова.

229

Помимо имени, образ Итцпапалотль должен был привлечь Паса динамикой своих исторических трансформаций, траектория которых определена в авторском примечании: «Обсидиановая бабочка (Итцпапалотль) – богиня, которую иногда путают с Тетеоинан (Teteoinan), Матерью богов, и Тонатцин (Tonatzin)⁴, Нашей матерью. В XVI веке культ этих древних мексиканских божеств перешел в культ Девы Марии Гваделупской»¹⁰ (203). Будучи покровительницей древнего племени чичимеков, Итцпапалотль занимала периферийное положение в ацтекском пантеоне: не скованный образом, ее образ стал тем более ёмким. Не случайно Х.Б. Николсон выделяет Итцпапалотль и Шолотля – легендарного предводителя чичимеков – как божеств, которых трудно отнести к определенной категории¹¹.

Говоря словами Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, «Обсидиановая бабочка» представляет собой опыт «имитации мифа вне мифологического сознания»¹² путем перевода мифа на язык метафорических конструкций и их реализации, что является типично сюр-

реалистическим приемом. Использование сюрреалистами мифа в качестве «инструмента и модели основанного на аналогии дискурса, который исторгает слово из сферы случайности»¹³, коррелирует с выраженной в заглавии книги поэтической задачей. Вместе с тем выстраиваемые Пасом аналогические цепочки, в отличие от метафор сюрреалистических, не воспринимаются как произвольные фигуры языка в силу имманентности своеобразного, по выражению Гарибая, «сюрреализма»¹⁴ исходному мифологическому материалу. Во-первых, художественное мышление индейца характеризует, с одной стороны, предметность, что выражается в овеществлении чувственного опыта, и, с другой стороны, склонность к абстрагированию, транспозиции действительности в сферу религиозного и фантастического. Во-вторых, основополагающий, по мнению Паса, для индейского искусства и мироощущения принцип «превращения»¹⁵ (*transfiguración*) оказывается изоморфным сюрреалистическому принципу сближения удаленных реальностей. В определенном смысле «Обсидиановая бабочка» отвечает пониманию мифа Арагона, только «укореняет»¹⁶ свой миф Пас не в окружающем мире и не в современности, а в мексиканском коллективном бессознательном.

В поэме реализуются оба модуса восприятия формальной структуры мифа, о которых пишет Е.Д. Гальцова: миф как «сказание» и миф как образ, несущий в себе элемент сакрального¹⁷. «Сюжетная» основа текста – история завоевания испанцами Нового Света как глубокой духовной (христианизация) и физической (метисация) травмы, нанесенной индейскому миру. Поэма принимает форму монолога и начинается, по верному наблюдению Уго Верани, как те «икнокуйкатль» (*icnocuicatl*) («скорбные», «грустные», «сиротские» песни), темой которых является Конкиста¹⁸: «Убили братьев моих, детей моих, родных моих. На берегу озера Тескоко стала я плакать» (203). В следующем предложении улавливается эхо одной из строк песни в знаменитой летописи из Тлателолько (1528) – первом индейском свидетельстве о событиях легендарного и недавнего прошлого, записанном буквами испанского алфавита: «От Пеньона поднимались соляные водовороты» (203) – «Красной стала вода, словно от краски сделалась такой, и когда пили ее мы, соленой была»¹⁹. Топонимы сообщают тексту историческую конкретность: озеро Тескоко – центр ацтекской империи, именно на его водах был построен Теночтитлан; Пеньон (буквально – «утес», «скала») – компонент названия располагавшегося к востоку от столицы небольшого острова, ставшего с течением времени холмом, известного своими термальными источниками – Пеньон де лос Баньос. Однако

видимость документальности нарушается ошибочным²⁰, модернизированным написанием «Техсосо» вместо «Tezсосо» или «Tetzсосо», открывающим в тексте новый временной план: вследствие этого мы не можем с уверенностью сказать, из какой эпохи доносится до нас голос героини.

Говорящее лицо первых строк можно отождествить с фольклорным образом Йороны (Ilogona) – «плакальщицы», потерявшей своих детей, вышедшей ночью на перекрестки дорог. Мигель Леон Порталья предполагает, что легенда о Йороне выросла из предания о восьми дурных предзнаменованиях, полученных накануне прихода испанцев в 1519 г.: шестым по счету был раздававшийся по ночам таинственный женский голос, возвещавший о грядущей катастрофе, который правитель ацтеков Мотекусома II принял за голос богини Сиуакоатль (чье имя переводится как «женщина-змея»)²¹. Альфонсо Касо также видит в Йороне трансформацию образа Сиуакоатль, а к ней как к богине, воплощающей хтоническое начало, в свою очередь близка Итцпапалотль²² (Илл. 1, Илл. 2)

Образ богини Итцпапалотль двойственен. В своей основной, первоначальной ипостаси Итцпапалотль – «ночное» воплощение Великой Матери, богиня-воительница, божество смерти и жертвоприношений, которую исследователь Б. Картрайт Брендэйдж относит к условной «группе Медузы» и возводит к образной парадигме уродливой и кроважальной богини Коатликуэ²³, чье имя переводит-

231



Илл. 1. Сиуакоатль («женщина-змея»).
Código Magliabechiano, lám. 45r.



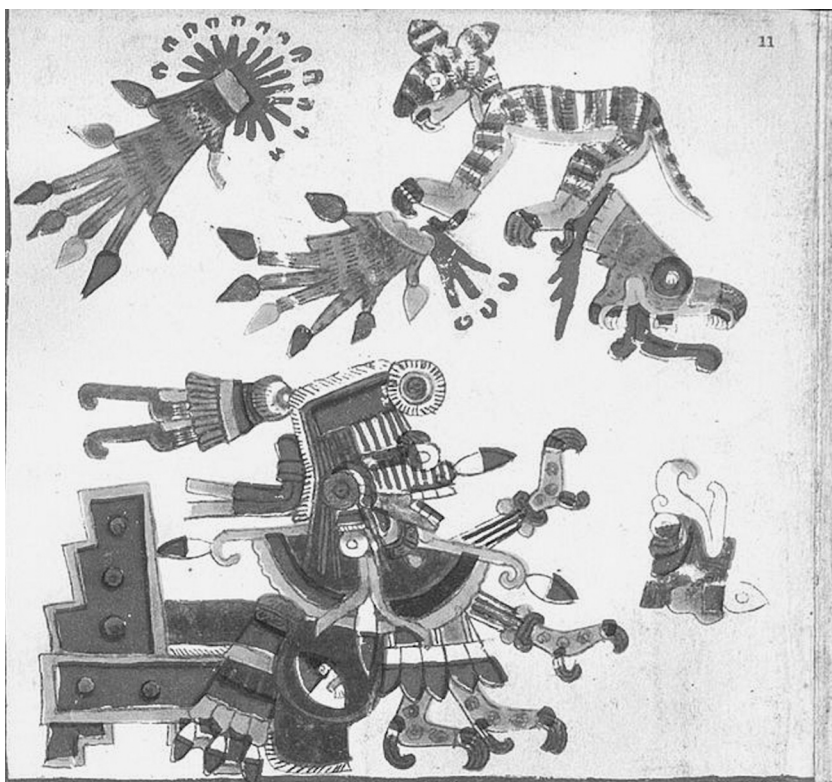
Илл. 2. Сиуакоатль.
Código Telleriano Remensis, lám. 21v.



Илл. 3. Коатликуэ («та, что в юбке из змей»). Национальный музей антропологии, Мехико.

ся как «та, что в юбке из змей» (Илл. 3). Образ богини соотносится с обсидианом – очень острым вулканическим стеклом черного цвета, игравшим важную роль в религиозной жизни ацтеков²⁴ – и с обитающей на просторах Мексиканской долины ночной бабочкой с черными блестящими крыльями: «Бабочка (черная, как) обсидиан»²⁵. Итцпапалотль была первой принесенной в жертву женщиной, она также воплощает архетипы старой мудрой женщины и могущественной колдуньи²⁶. На самых известных изображениях богини в кодексе Борджиа вместо рук и ног у нее – когтистые лапы ягуара, за спиной – крылья, усеянные обсидиановыми лезвиями, лицо выкрашено в белый цвет с тонкими красными полосками (Илл. 4, Илл. 5).

Объясняющий функциональную символику «Обсидиановой бабочки» первичный миф в двух его вариантах содержится в первой и третьей частях кодекса Чимальпопока (Códice Chimalpopoca), а именно в «Летописи из Куаутитлана» (Anales de Cuauhtitlan, 1570) и рукописи «Легенды о Солнцах» (Leyenda de los Soles, 1558). На испанском языке оба документа были изданы одной книгой в тот самый год, когда Пас уезжает в Париж (1945), и нам неизвестно, имел ли он возможность с ними ознакомиться. Вероятнее всего, на создание текста поэта вдохновил один из двадцати священных гимнов, записанных в XVI в. знаменитым миссионером-францисканцем Бернандино де Саагуном²⁷, которые в XX в. перевел и частично



Илл. 4. Итцпапалотль. Códice Borgia, lám. 11.



Илл. 5. Итцпапалотль. Códice Borgia, lám. 66.

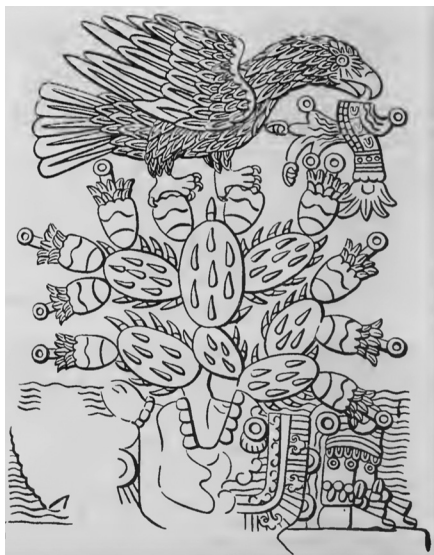
представил в антологии «Индийская поэзия Мексиканского нагорья» (*Poesía indígena de la Altiplanicie*, 1940) отец Анхель Мария Гарибай – «Песнь Матери богов» (*Canto de la madre de los dioses*)²⁸.

Рассматриваемый миф входит в так называемый «цикл Мимишкоа»²⁹, центральной фигурой которого является Мишкоатль – главное, наряду с Итцпапалотль, божество чичимеков, покровитель войны и охоты, во многом подобный ацтекскому Уитцилопочтли. В основе цикла – рассказ о наказании, которое понесли дети Солнца и Земли – четыреста Мимишкоа (в буквальном переводе – «змеи облака») – за неисполнение отцовской воли: вместо того чтобы, используя подаренные стрелы, добывать родителям пропитание (иными словами, совершать жертвоприношения), пристрастившись к пулке Мимишкоа охотились в свое удовольствие. Но было у Солнца и Земли еще пятеро детей – дочь и четыре сына (один из них – Мишкоатль) – и дал им отец еще более острые стрелы, чтобы отомстили они нерадивым Мимишкоа. Расправились Женщина Волчица, Змея Орла, Змея Облака (Мишкоатль), Ястреб Горы, Укротитель потоков с братьями и напоили их кровью Солнце и Землю. Оставшиеся в живых Мимишкоа сдались на волю победителям и уступили им Семь Пещер, в которых прежде укрывались. Именно с двумя из выживших Мимишкоа, одного из которых звали Шиунель (*Xiuhnel*), другого – Мимич (*Mimich*), связана история Итцпапалотль. Спустились однажды с неба два двуглавых оленя – долго преследовали их Шиунель и Мимич, пока наконец не устали и не решили остановиться на ночлег. Тем временем олени превратились в женщин и вышли к охотникам. Одна из них уговорила Шиунеля выпить крови, легли они вместе, стал сжимать и кусать ее Шиунель и в конце концов съел. Зовет вторая женщина Мимича, предлагает ему кушанье, но не ответил ей Мимич, а развел огонь и бросился в него. Тут же прыгнула за ним в костер женщина – то была Итцпапалотль – всю ночь и полдня преследовала она его. Спустился тогда с неба божественный котелок (таков буквальный перевод названия распространенного в Мексике шарообразного кактуса – «*teucomitl*»³⁰), и упала в него Итцпапалотль. Увидел это один из обитателей неба и стал бросать в ее сторону дротики, но выбралась в конце концов из котелка Итцпапалотль и пошла прочь – заплетает себе косы, красит свое тело и плачет от того, что съели принадлежавшее ей. Услышали ее плач боги и, как только удалось им ее схватить, бросили в костер на глазах у Мимича. Разбилась Итцпапалотль, разлетелась на голубой, белый, желтый, красный, фиолетовый осколки – только белый кремень подобрал Мишкоатль, вернул его в ткань и стал носить всюду с собой за спиной, почитая его, как бога³¹.

Проанализировав и сопоставив названные источники, мы пришли к выводу, что конституирующими можно считать следующие элементы мифа: олень, шарообразный кактус, жертвоприношение через сожжение и нож–кремнь. Из них в поэме возникает только один: «мать кремня» (203) – первое в ряду многочисленных определений, которые дает себе героиня. Однако Пас не ограничивает функциональный спектр кремня ритуалом жертвоприношения и войной. Так, героиня преобразуется в молнию (заметим, что о возможности такого символического соотнесения говорил Льюис Спенс³²): «Я была кремнем, что рассекает темные, как ночь, тучи и открывает створы ливня» (204). Причастность же образа жертвоприношению выражается посредством метафоры «мой живот, камень для жертвоприношений» (204).

Таким образом, Пас не стремится реконструировать миф, но, напротив, почти не придерживается мифологической первоосновы. Его Обсидиановая бабочка – образ собирательный, обобщенный, именно поэтому в авторском примечании он делает акцент на связи Итцпапалотль с архетипической фигурой Матери богов, вбирающей в себя черты и функции всех прочих богинь. Слова «Я была горой» (203) могла бы произнести Чалчиутликуэ (Chalchiuhtlicue –

235



Илл. 6. Орел на кактусе (эмблема Теночтитлана), произрастающем изо рта Чалчиутликуэ. В клюве орла – символическая фигура «сожженная вода» (atl-tlachinolli).



Илл. 7. Чалчиутликуэ. Национальный музей антропологии, Мехико.



Илл. 8. Шочикетцаль («перо цветка», «драгоценное перо»). Códice Telleriano-Remensis, lám. 22v.



Илл. 9. Шочикетцаль. Códice Borbónico, lám.19.

236

«Нефритовая юбка»), почитавшаяся как спутница или женская ипостась бога Тлалока, покровительница горизонтальных вод (озер, рек, океанов, подземных источников), чей образ соотносился с горой³³ (Илл. 6, Илл. 7). С горой также отождествлялась Коатликуэ, породившая Уитцилопочтли (Huitzilopochtli) – бога войны и солнца, Койолшауки (Coatlicauqui) – божество луны и Уитцнауак – звезды (Huitznáhuac)³⁴. Знаменательно, что героиня поэмы называет себя «мать звезды» (203), а также говорит, что в ее чреве «бился орел» (203), словно имея в виду Уитцилопочтли, поскольку, как уже говорилось выше, орел является метафорическим обозначением солнца. Самоопределение «обитель огня» (203) можно интерпретировать как метафору земли, и по этой причине оно должно быть, скорее, отнесено к богине Сиуакоатль, так как ее заполненное сажей святилище с низким потолком, называвшееся Тлийан (Tlilan), или «Место Черноты», уподоблялось земным недрам, где располагался священный костер бога Шиутекутли (Xiuhtecuhtli)³⁵.

Ближе всех к центральному женскому образу оказывается связанная с подземным миром богиня цветов, любви и красоты Шочикетцаль (Xochiquetzal), с которой Итцпапалотль коррелирует в своей второй ипостаси (Илл. 8, Илл. 9). Знаменательно, что на сопровождающей текст французского перевода виньетке – репродукции из многотомного собрания «Древности Мексики» лорда Кингсборо – мы не найдем у «Обсидиановой бабочки» устрашающих звероподобных черт. (Илл. 10)

Илл. 10. «Обсидиановая бабочка» из собрания «Древности Мексики» лорда Кингсборо (Codex Kingsborough).



Как отмечает Б. Картрайт Брендэйдж, встречаются рисунки, на которых рядом с богиней изображено расщепленное, истекающее кровью «райское» дерево³⁶ – то самое дерево, от плодов которого, нарушив, подобно ветхозаветной Еве, запрет, вкусила Шочикетцаль. В наказан-

ие за свое прегрешение прекрасная богиня была изгнана из Таманчана – блаженной обители нерожденных душ, упоминание которой в «Песни Матери богов» упрочивает параллель между ней и Итцпапалотль. С тех пор Шочикетцаль не могла смотреть прямо на небо и солнце, так как взор ее был постоянно подернут пеленой слез, и стали ее называть Ишнештли (Ixnextli), что значит «Пепел в глазах». В свете этого мифа может быть интерпретирован вопрос, который героиня обращает к самой себе: «Когда перестану я падать в эти пустынные глаза?» (204).

Подобно Шочикетцаль, героиня Паса устанавливает любовный порядок во вселенной: «На южном небе я развела сады огня, сады крови. Их коралловые ветви по-прежнему скользят по лицам влюбленных» (204). Она также связана с загробным миром, но ее власть над душами умерших – опосредованная, она является не носителем, а инструментом божественной силы: «Я была [...] глиняным пересмешником, созывающим мертвых» (204). «Zenzontle» – мексиканское название пересмешника, что в переводе с языка науатль означает «та, у которой четыреста голосов». Эпитет же «глиняный» надо понимать в прямом значении: речь идет не о самой птице, а об изделии народного промысла – свистке, имитирующем ее форму и голос. Вероятно, создавая этот образ, Пас думал и о так называемых «свистках смерти» в форме черепа, использовавшихся ацтеками во время обрядов захоронения и жертвоприношения.

Метафору маисового зерна можно расшифровать через миф о похищении Шочикетцаль и воспроизводивший его ежегодный обряд принесения в жертву богине двух девушек знатного рода, чьи тела бросали в подземную камеру, которую затем символически запечатывали: «Я – одинокое зернышко маиса, выпавшее из початка времени» (204). Но эта метафора вызывает также «буквальную» ассоциацию с богиней молодого маиса Шилонен (Xilonen), которую представляли в виде танцующей девушки, держащей в каждой руке по два кукурузных початка³⁷: «Я танцевала, выставив грудь, кружилась, кружилась, кружилась и замирала; и тогда распускалась листьями, цветами, фруктами» (203).

Героине поэмы также присущи черты смертной женщины, что отражено как на образном, так и на языковом уровне текста. Облик говорящей изменяется во времени, она стареет, вспоминает себя прошлую, сравнивает с собой настоящей: «А теперь у меня дрожат руки, слова свисают у меня изо рта [...] Было время...» (203). В ее речи появляются характерные для разговорной речи слова с уменьшительным суффиксом: «стульчик», «мое зеркальце». Ее желания и занятия обыденны: она просит покоя и тепла («Дай мне стульчик и немного солнца») (203), раскладывает пасьянс («Я устала раскладывать пасьянс, в котором не хватает карты») (204) и страдает от бессонницы.

Пограничное положение героини между миром божественным и миром человеческим восходит к одному из аспектов образа упомянутой в авторском примечании Девы Марии Гвадалупской. Христианская перспектива, открываемая в тексте словом «Храм», углубляется в строке: «Теперь я – голубое перо, оброненное птицей в кусте ежевики» (203). С одной стороны, здесь реализуется внутренняя форма имени Шочикетцаль – буквально «перо цветка»³⁸, но в то же время слово «zarza» отсылает к образу неопалимой купины («zarza encendida»): так индейская символика сопрягается с христианской. Знаменательно, что в «Лабиринте одиночества» Пас говорит о том, что Дева Мария явилась крестьянину–индейцу Хуану Диего на холме, который раньше был святилищем богини Тонанцин³⁹.

В соответствии с концепцией, изложенной в «Лабиринте одиночества», Дева является одним из полюсов двойственного «архетипа» мексиканской женщины. Представляется, что в женском образе поэмы противоречивые составляющие этого архетипа интегрируются.

В героине можно увидеть мексиканскую «мать-страдалицу» («sufrida madre mexicana»)⁴⁰ или «изнасилованную Мать» («la Madre

violada», «la Chingada») – метафору Конкисты⁴¹. Не случайно в четвертой строке используется табуированный в латиноамериканском испанском глагол «soger», который можно интерпретировать как синоним глагола «chingar». Обращает на себя внимание дословное совпадение метафор: героиня превратилась в «montoncito de polvo» («горстка земли») (203), в то время как об «изнасилованной Матери» говорится: «es un montón inerte de sangre, huesos y polvo» («она – безжизненная груда костей, крови и праха»)⁴². Именно поэтому героиня сокрушается о том, что не может, подобно скорпиону, избавиться от своего потомства: «Счастлива мать-скорпион, пожирающая своих детей» (204) (во французском переводе этой фразы необъяснимым образом меняются местами субъект и объект: не мать пожирает детей, а дети – мать).

В то же время героиня – мать-утешительница, дарующая смерть и новую жизнь, в лоне которой обретается первоначальная гармония, о чем говорится в последних двух абзацах текста: «Возгорись, упави в меня: я – могила, полная извести, что исцеляет кости от их тяжести. Умри на моих губах. Родись в моих глазах» (204). Возвещаемое «счастливое царство», «примирение враждующих близнецов» отсылает как к космогоническим представлениям ацтеков о постоянной борьбе Тескатлипоки и Кетцалькоатля, четыре раза попеременно создававшим мир, так и к хрестоматийной формуле в начале «Второго манифеста сюрреализма» (1929), в основе которой лежит «в высшей степени традиционная мифологическая структура»⁴³: сюрреалистическую деятельность мотивирует стремление доказать ложность старых антиномий, желание определить ту точку духа, «начиная с которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия»⁴⁴. Пас в полной мере разделял это стремление: знаменательно, что данную фразу он процитирует в своей лекции о сюрреализме в 1954 г.⁴⁵

Созданный Пасом образ во многом отвечает «мифологии» женщины в сюрреализме: утрачивая свой плотский облик, его героиня становится неким «первопринципом»⁴⁶ природы и мироздания: «Я – незаживающая рана, маленький солнечный камень: коснись меня – и мир воспламенится» (204).

Еще один возможный уровень интерпретации заглавного образа – метатекстовый: и здесь сюрреалистическое значение («сюрреалистические бабочки» – листовки с поэтическими максимами) вновь накладывается на индейское. Перевод повествования в измерение текста совершается в следующей строке: «В ночь обезглавленных слов мы с моими сестрами, взявшись за руки, пели и пры-

гали вокруг И – единственной оставшейся от снесенного алфавита колонны» (203). Надо думать, Пас выбирает букву «I» не только из-за визуального сходства с колонной, но и ввиду того, что именно с нее начинается имя Итцпапалотль, а также имя, данное при крещении любимой дочери Мотекусомы II Текуичпо – Исабель, «типичность» судьбы которой в контексте истории освоения Старым Светом Нового позволяет отнести ее к числу прообразов героини поэмы.

Говорящее лицо можно принять за своеобразную индейскую «музу», поскольку в одном из текстов знаменитого сборника «Мексиканских песен» (*Cantares mexicanos*) образ бабочки соотносится с поэтическим творчеством:

¿ Yo quién soy?
Volando me vivo, cantor de flores,
compongo cantares,
mariposas de canto:
¡ broten de mi alma,
saboréelos mi corazón!⁴⁷.

240

(Кто я? Я живу, летая, воспеваю цветы,
складываю песни, бабочек песенных: да
прорастают из души моей, да насладится
ими сердце мое!)

Так, «Обсидиановая бабочка» становится самой поэзией, источником поэтического вдохновения, а «ты», к которому она обращается в предпоследнем абзаце – поэтом: «Из моего тела бьют ключом образы: испей из этих вод, вспомни то, что забыл, появившись на свет». Знаменательно, что в самой последней строке поэмы центральный образ вновь обнаруживает свою текстовую природу: «Там ты разлочишь мое тело пополам, чтобы прочесть свою судьбу» (205). Это увещание можно соотнести со следующей фразой из написанного Пасом в ноябре 1951 г. в Париже эссе «Куаутемок» (*Suahtémoc*, 1951), играющего роль предисловия к французскому переводу книги мексиканского политика, журналиста и писателя Эктора Переса Мартинеса «Куаутемок: жизнь и смерть одной культуры» (*Suahtémoc: vida y muerte de una cultura*, 1948), в заглавии которой вынесено имя последнего ацтекского правителя: «Миф есть иероглиф нашей судьбы»⁴⁸. В этой перспективе поэма может быть прочитана как миф о формировании «мексиканскости».

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы. В поэме «Обсидиановая бабочка» Пас создает собирательный образ

женского индейского божества, комбинируя элементы мифов о богинях Итцпапалотль, Сиуакоатль, Коатликуэ, Шочикетцаль, Шилонен и, подобно сюрреалистам, добывается, говоря словами Ж. Шенно-Жандрон, «эффекта мифа», «мифологического письма»⁴⁹. Заглавному образу также присущи черты «архетипической» мексиканской женщины, «матери-Девы» и «изнасилованной Матери», какой она изображена в «Лабиринте одиночества». В то же время героиню можно рассматривать как мексиканский вариант «сюрреалистической женщины». Индейский материал важен Пасу не сам по себе: историческая динамика образа «Обсидиановой бабочки» дает ему возможность раскрыть синтетическую множественность универсального женского начала через специфическую взаимозаменяемость ипостасей Великой Матери месоамериканских мифологических систем. Так, исходно сюрреалистический бестиарный образ открывает широкое поле для мифологической комбинаторики.

¹ Aragon L. *Le paysan de Paris*. P.: Gallimard, 2016. P.153.

² См. Гладошук А.В. Интертекстуальный и мифологический код поэмы «Камень солнца» О.Паса // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, №2. С. 195–199.

³ Paz O. *Obras completas*. T.15. México: Fondo de Cultura Económica; Círculo de lectores, 2003. P.351. В телевизионном интервью 1984 г. Пас передает слова Бретона иначе: «Эта строка – как жирное пятно на парчовой ткани».

⁴ Бретон А. Воспоминание о Мексике / Пер. А.В. Гладошук // Иностранная литература. М., 2019. №6. С.245.

⁵ Paz O. *Papillon d'obsidienne* // *La Nef*. P.: Éditions du Sagittaire, 1950. N 63/64 (mars-avril): *Almanach surréaliste du demi-siècle*. P.29-31.

⁶ Breton A. *Œuvres complètes*. T.II. P.: Gallimard, 1992. P.829. «“Le papillon philosophique – se pose sur l'étoile rose – et cela fait une fenêtre de l'enfer” (A.B.). “Les papillons de 5 mètres de longueur se cassent comme les miroirs” (T.T.)» – первое «определение» является цитатой из стихотворения «Hôtel des étincelles» из сборника «Revolver à cheveux blancs» (1932) Бретона, второе – цитатой из стихотворения «Circuit total par la lune et par la couleur» из сборника «De nos oiseaux» Тристана Цара.

⁷ Eigeldinger M. *Poésie et métamorphoses*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1973. P.206.

⁸ Winter A. *L'aventure mexicaine de Wolfgang Paalen* // *Mélusine: Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1999. N XIX. P.220.

⁹ Nadeau M. *Histoire du surréalisme*. T.II: *Documents surréalistes*. P.: Éditions du Seuil, 1948. P.23-24.

¹⁰ Здесь и далее тексты книги «Орел или солнце?» цитируются по изданию: Paz O. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960. – с указанием номера страницы в скобках и нашего перевода.

¹¹ Nicholson H.B. Los principales dioses mesoamericanos // *Esplendor del México antiguo*. T.I. México: Centro de Investigaciones antropológicas de México, 1959. P.175.

¹² Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф-ия-культура // *Труды по знаковым системам*. Тарту: Тартуский государственный университет, 1973. № VI. С.295.

¹³ *Pensée mythique et surréalisme*. P.: Lachenal & Ritter, 1996. P.8.

¹⁴ *Épica náhuatl / Sel.*, introd. y notas de Ángel María Garibay K. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1945. P.XXXVIII.

¹⁵ Paz O. *Puertas al campo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967. P.161.

¹⁶ Гальцова Е.Д. Сюрреализм: от эстетики разрыва к «суммированию» культуры // *Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.)*: Теория. История. Поэтика. Т.1. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С.494.

¹⁷ Там же. С.493.

¹⁸ Verani H.J. «Mariposa de obsidiana»: una poética surrealista de Octavio Paz // *Literatura mexicana*. México: Instituto de investigaciones filológicas, UNAM, 1994. Vol. V, N 2. P.434. К древнему многогранному жанру икнокуйкатль такого рода поэтические сочинения относит Мигель Леон Портилья. Анхель Мария Гарибай же выделяет их как одну из двух категорий песен, возникших в эпоху после Конксты, и дает им описательную характеристику: песни-воспоминания о поражении. См. León-Portilla M. *Visión de los vencidos*. Madrid: Información y revistas, 1992. P.29, 49, 165. Garibay Kintana A. M. *Historia de la literatura náhuatl*. T.I. Etapa autónoma: de c.1430 a 1521. México: Editorial Porrúa, 1971. P.172, 189.

¹⁹ León-Portilla M. *El reverso de la Conquista: Relaciones aztecas, mayas e incas*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1987. P.53.

²⁰ Martínez J. L. *Nezahualcōyotl: vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. P.292.

²¹ León-Portilla M. *El reverso de la Conquista*. P.31.

²² Cartwright Brundage B. *El Quinto Sol: dioses y mundo azteca*. México: Editorial Diana, 1982. P.221.

²³ *Ibid.* P.210, 221.

²⁴ Из обсидиана делались зеркала – что отражено в имени и иконографии бога Тескатлипоки, главным атрибутом которого было магическое «дымящееся зеркало», искажавшее реальное и обнаруживавшее истинное лицо вещей, – и использовавшиеся в ритуальных целях ножи.

²⁵ Sahagún B. de. *Veinte himnos sacros de los nahuas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958. P.73.

²⁶ Rossell C., Ojeda Díaz M. de los A. *Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca*. México: CIESAS, 2003. P.143, 150.

²⁷ Sahagún B. de. *Veinte himnos sacros de los nahuas*. P.65-76.

²⁸ Garibay Kintana A.M. *Poesía indígena de la Altiplanicie: divulgación literaria*. México, 1962. P.8-9.

²⁹ Cartwright Brundage B. *El Quinto Sol*. P.168, 217.

³⁰ Sahagún B. de. *Veinte himnos sacros de los nahuas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958. P.72.

³¹ *Épica náhuatl / Sel.*, introd. y notas de Ángel María Garibay K. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1945. P.32-35.

- ³² Spence L. The Gods of Mexico. L.: Adelphi terrace, 1923. P.227.
- ³³ Cartwright Brundage B. El Quinto Sol. P.201.
- ³⁴ Ibid. P.211.
- ³⁵ Ibid. P.214.
- ³⁶ Ibid. P.219.
- ³⁷ Ibid. P.200.
- ³⁸ Ibid. P.203.
- ³⁹ Paz O. El laberinto de la soledad. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1959. P.76.
- ⁴⁰ Ibid. P.68.
- ⁴¹ Ibid. P.77.
- ⁴² Ibid. P.77.
- ⁴³ Pensée mythique et surréalisme. P.18.
- ⁴⁴ Breton A. Œuvres complètes. T.I. P.: Gallimard, 1988. P.781.
- ⁴⁵ Paz O. Las peras del olmo. P.179.
- ⁴⁶ Гальцова Е.Д. Женщина // Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С.182.
- ⁴⁷ León-Portilla M. La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. P.277.
- ⁴⁸ Paz O. Las peras del olmo. México: Imprenta universitaria, 1957. P.277.
- ⁴⁹ Pensée mythique et surréalisme. P.27.

А. В. Святославский (МПГУ).

А. А. Григорьева (МПГУ)

Любовь и смерть
как стихии бестиарных трансформаций
в рассказе Бориса Чиндыкова
«Овцы, которые хотят смерти»

244

Борис Чиндыков – явление яркое и самобытное в современной чувашской литературе, он родился во времена «хрущевской оттепели», окончил в Москве Литературный институт им. М. Горького в 1980-х и стал известным прозаиком, драматургом, поэтом и переводчиком. Сегодня он наиболее известен в Чувашии как драматург, мы же обращаемся к раннему прозаическому произведению Чиндыкова, возможно, и сегодня малоизвестному чувашскому читателю и практически неизвестному русскоязычному читателю, поскольку единственная публикация рассказа «Овцы, которые хотят смерти» существует в электронном виде на сайте чувашской интернет-газеты «Ирекле Самах» («Свободное слово») в переводе Сандра Савгильды.

«Овцы» Чиндыкова – произведение необычного рода, хотя теперь уже трудно кого-то чем-то удивить. Необычное в том отношении, что оно, будучи написано в эпоху глубоко укорененного социалистического реализма в СССР (год создания 1981-й, причем, написано начинающим писателем), как нельзя лучше иллюстрирует идеи деконструкции текста и «смерти автора», разрабатывавшиеся тогда в Европе. Действительно «Овцы, которые хотят смерти» предлагают читателю богатейшие возможности для интерпретаций, поисков аллюзий, ассоциаций, символов – ярко иллюстрируя собою старую мысль о том, что искусство обращено прежде всего к чувствам. Ибо мало кто относится к заявленной автором уже в заглавии теме смерти (другой вариант перевода столь же пугающ – «Овцы-самоубийцы») спокойно и равнодушно. И читатель с первых строк призван почувствовать себя неуютно и поежиться от при-

косновения к смерти, да еще влекущей за собой разрыв союза любящих сердец. Холоду в душе героя-рассказчика соответствует холод в природе. Столь значимая для вербального художественного текста первая фраза, призванная, по Лотману, «отграничить» текст от «нетекста» [5, с.72], и другого текста, звучит лаконично и емко: «Была зима и было холодно».

С точки же зрения школьного анализа произведения в поисках того, «что хотел этим сказать автор», рассказ Чиндыкова, на первый взгляд, заводит нас в тупик. Тем не менее, так или иначе, чувства будят разум, и читатель ловит себя на понимании того, что автор вводит его в достаточно традиционную для мировой культуры проблематику. Это проблематика связана с поисками эксплицированных в культуре проявлений связи посюстороннего и потустороннего и соответствующих трансформаций души и тела, а также к проблематике любви как преодолении смерти, разрабатываемой в литературе от древности и до поэмы Максима Горького «Девушка и смерть» (Вспомним у Горького: «За Любовью Смерть с косою острой, / Тащится повсюду, точно сводня / Ходит, околдована сестрою, / И везде – на свадьбе и на тризне – / Неустанно, неуклонно строит / Радости Любви и счастье Жизни» [3, с. 29].

245

Начало рассказа вполне реалистично, герой-рассказчик, овдовевший деревенский житель, пытается загасить боль утраты жены вином и картами: *«В одну из чистых, морозных ночей умерла моя жена, и я остался один. Вечерами, как и прежде, я изредка ходил в большой клуб посреди деревни, играл в карты, много курил, порою пьянствовал, но к женщинам меня уже не тянуло»* [10].

Дальше читателя переводят в область чего-то реального, но уже непривычного с точки зрения традиции погребения, когда герой не торопится предать земле тело жены, но оставляет его на чердаке возле трубы и топит печь, чтобы жене не было холодно. Очевидно, что герой оттягивает момент разлуки с телом, он привык к телу жены и ему трудно представить, в каком виде еще может предстать перед ним жена теперь и он ходит общаться на чердак – общаться с мертвым телом. В итоге он все-таки хоронит наконец жену, а затем ложится спать, чтобы увидеть сон, который в результате оборачивается явью.

А дальше окружающее предстает в странных бестиарных превращениях, в странном животно-человеческом обличе, переносящем читателя в мифологический, фантазмагорический мир, подобный миру зверей и человеков Иеромира Босха и Сальвадора Дали. Однако для читателя, знакомого с чувашским фольклором, сразу же проявляются некоторые знакомые черты этнической религии чувашей. Герой-рассказчик вдруг начинает ощущать себя малень-

кой девочкой, которую «высушила» родная мать, чтобы сделать из ее костей *арзюри*. Арзюри – мифическое существо чувашей, являющееся людям в образе покрытой густой шерстью трехглазой женщины с огромными грудями и обнаженными гениталиями, или в виде животного. Арзюри проявляет себя как злой дух, способный смущать, путать и пугать человека. Обычно арзюри связывают с неприкаянными душами умерших неестественной смертью (в т. ч. самоубийц) и / или не погребенных достойным образом. Подобные представления наводят на сравнение с образами «заложных» (по терминологии известного этнографа нач. XX в. Д. К. Зеленина) покойников в славянской мифологии. Злой дух Шуйтан входит в тело самоубийцы и пугает людей. Этот мотив присутствует в рассказе, поскольку жена героя покончила самоубийством от безнадежной болезни. Поэтому, по логике народных представлений, в арзюри должна превращаться жена, а не герой-рассказчик. На мысли о проделках арзюри может навести начавшийся в доме героя после его пробуждения (а бодрствование оказалось продолжением сна) хаос – дикий хохот, грохот, шипение, стоны деревянной кровати. Очень хорошо передано ощущение героя-рассказчика – горе, сменяющееся растерянностью и недоумением.

Вернемся к сравнению с миром героев Босха. Как отмечают Мельникова-Григорьева и Богданова, «Босх (1450–1516) живет в переломную для Европы эпоху – поздняя поздняя Осень Средневековья, если воспользоваться поэтической периодизацией Хёйзинги» [6]. С некоторой натяжкой, но все же позволим себе аналогию с нашим случаем, когда «Овцы» Чиндыкова по существу знаменуют осень соцреализма, являя собою совершенно сюрреалистическое произведение, к тому же отсылающее к древним по сути языческим мифопоэтическим корням народной культуры. Здесь ощутимо влияние и модернизма (поиск новых форм) и постмодерна, если понимать его по Ж. Ф. Лиотару [4, с. 10] как возможность представления реальности в свете слома привычных «легитимирующих метанарративов» христианской и советской этики и идеологии. «Овцы» предстают, так или иначе, как революционное литературное явление для СССР «застойной» эпохи, которое бросало вызов традициям реализма и соцреализма. Другое дело, что вне рамок этих парадигм (ортодоксально-православной и советской) фантазмагория и поэтика Чиндыкова способна отсылать читателя к различным явлениям мировой культуры прошлого, среди которых и фольклор, и упомянутые Босх и Дали, и Э. Т. А. Гофман, и А. Кубин, и Н. В. Гоголь, и М. А. Булгаков...

С другой стороны, Чиндыков традиционен в том отношении, что в рассказе «Овцы» представлена связка древнейших проблем,

по большому счету, остающихся загадкой для человечества: любовь и смерть. Поэтому, будучи новатором по форме, он остается в русле традиции – по содержанию своей проблематики.

Кульминацией событий становится явление вдовцу овцы, разговаривающей с ним ласковым женским голосом и желающей разделить с ним ложе: *«Да, превратившись в овцу, ко мне явилась жена. <...> Если честно, мы с ней действительно были друг для друга утешением; мы занимались любовью как звезды, и днем – как ночью: без конца – без краю, без начала и без конца»* [10].

Утром герой провожает жену-овцу до калитки, где она вдруг превращается в белую лошадь. Здесь у читателя возникает вопрос: Была ли это жена в воплощении овцы, или это наваждения духов? Возможно, это силы тьмы или что-то подобное, способное к ментальному перевоплощению. Ведь и арзюри способен являться в разных образах, в том числе в образе животном. Герой-рассказчик, судя по интонации повествования, ощутил радость единения с женой в образе овцы, и не хочется думать о кознях духов тьмы, однако бросается в глаза заключительная фраза пассажира, описавшего эту любовь: *«Мы с ней любили друг друга, как это делают только злые духи»*. Значит, все же злые духи, но творящие добро? Как не вспомнить гётевского Мефистофеля, жалующегося Богу на то, что на земле «беспросветный мрак / И человеку бедному так худо, / что даже я щажу его покуда» [2, с. 131].

Но если в основе всего мысль о *единстве* мужа и жены, то возникает искушение прочитать этот мифологический культурный текст как муки мужа, чувствующего внутри *себя* эти процессы трансформации души и тела, которые происходят с его женой в загробной жизни.

Жена-лошадь предлагает герою уйти с ней, «чтобы жить свободной жизнью». В герое происходит борьба: *«– Нет, нет, – ответил я, всей душой и боясь ее, и стремясь к ней так, что невозможно было терпеть»* [10]. Возникают аллюзии к диалогу булгаковских Мастера и Азазелло, когда последний, предлагая Мастеру уйти из земного мира, спрашивает: «Разве для того, чтобы считать себя живым, нужно непременно сидеть в подвале, имея на себе рубашку и больничные кальсоны» [1, с. 487]. Сталкиваются два представления о смерти: 1) представление героя – смерть как пугающее неизвестное или смерть в советском материалистическом понимании как конец всего и вся (тогда герой должен цепляться за жизнь); и 2) представление героини – смерть как избавление себя от физических мук и, главное (!), избавление от моральных мук любимого мужа; смерть как обретение вечной жизни *там* и восстановление союза любящих сердец. В. В. Никифорова отмечает как характер-

ную черту творчества Чиндыкова обостренное чувство ответственности: «свободный человек несет ответственность не только за себя, но и за все то, что происходит вокруг него. Большинство героев Чиндыкова, находящихся в “пограничной ситуации” (чаще всего – перед лицом смерти), чувствует это очень обостренно» [7, с. 214].

Возможные гадания читателя по поводу того, что это за овца, – разрешает заключительный диалог героев:

– Никакая я не овца и не лошадь, я – бессмертная душа твоей умершей жены, – сказала она /.../ – Когда жила, я любила тебя до смерти, и умирала я от любви к тебе; из-за любви к тебе мне было легко умирать -- ведь говорят, что счастливы те, кто умирает, любя. Моя болезнь не из тех, что проходят, потому и наложила на себя руки. Не хотела мучить тебя. Ты уж прости меня, пожалуй-ста, хоть сейчас. Ладно? [10]

Характерна реакция героя-рссказчика на слова жены: «Я как-то непонятно разволновался: как будто сам я стал вечной душой». Очень важное, как нам кажется, для понимания рассказа признание, поскольку здесь опять (выше говорилось о мучениях мужа, якобы превращаемого в арзюри, когда реальная угроза такого превращения висит над женой-самоубийцей) возникает образ мужа-жены как нераздельного единого. А самоубийство как грех в рамках чувашской языческой и христианской этики в данном культурном контексте обращается в добродетель, в жертву во имя любви.

И звучит мотив любви и земной смерти: «Когда жила, я любила тебя до смерти, и умирала я от любви к тебе; из-за любви к тебе мне было легко умирать – ведь говорят, что счастливы те, кто умирает, любя».

Здесь очевиден интертекст к творчеству И. А. Бунина, в том числе, к мотивам сборника «Темные аллеи». Сам Бунин признавал-ся И. Одоевцевой «Неужели вы еще не знаете, что любовь и смерть связаны неразрывно? Каждый раз, когда я переживал любовную катастрофу, а их, этих любовных катастроф, было не мало в моей жизни, вернее, почти каждая моя любовь была катастрофой – я был близок к самоубийству» [8].

Но вернемся к бестиарному аспекту рассказа. Живой мир представляется нам своего рода кентавром, где человеческое перемешано с бестиарным, что весьма ощутимо даже в массовой современной культуре с ее увлечением китайским календарем, что налагает отпечаток на культурную самоидентификацию, когда на вопрос «А Вы кто?» отвечают: «Лев», «Свинья», «Петух» и т. д. В то же время идея столь популярных же у нас буддистских реинкарнаций души не видится нам полезной для нашего, сугубо индивидуального, прочтения «Овец» Бориса Чиндыкова. Поэтому обратимся к месту Овцы

в контексте древнекитайской мифологии. Там существует представление о том, что Овца, живя на Небесах, лишь изредка спускается на землю, неся земле, подобно облаку, живительную влагу. То есть, Овца дарует жизнь. Еще одна важная для нашего бестиарно-семантического анализа черта – китайская мифологическая Овца олицетворяет собой энергию. В рассказе Чиндыкова именно жена выглядит ведущей и в земной и в посмертной жизни, муж играет роль ведомого, он лишен энергии жены-овцы. Очевидно, что явление ее души в земном мире иллюстрирует доминирование Небесного, вечного, свободного – над бранным, земным. Здесь растерянность, страх, уныние, там – деятельность и призыв к истинной свободе и любви. Замечательный чувашский писатель и литературовед Атнер Хузангай, анализируя прозаическое творчество молодого Чиндыкова в целом, отмечает как характерную черту неприкаянность его героев, деревенских жителей, «которые мечутся, маятся в этой жизни» [9, с. 256]. И «тогда момент смерти для Бориса Чиндыкова является наиболее достоверным событием, которое способно снять напряженное противопоставление психологических состояний или развязать сюжетные узлы» [9, с. 257]. Жена зовёт мужа с собой *туда*, демонстрируя самим явлением своим реальность *той* жизни. Появление ее в темной избе несет с собою свет («*в избе стало светлым-светло, как днем*»).

В христианской же семиотической системе образ овцы еще более ярко и очевидно связан с жертвой (агнец). Жена жертвует ради будущего света. «*Видимо, эти овцы несказанно любят белый свет, а их души подобны душе человеческой*» [10].

Никифорова отмечает, что разные критики и в разное время усматривали основания, «позволяющие отнести автора рассказа к сюрреалистам, экзистенциалистам, импрессионистам, дадаистам, неонатуралистам, авангардистам, модернистам. Сегодня его относят к постмодернистам и этнофутуристам» [7, с. 203]. Возможно, все это верно, но применительно к форме анализируемого рассказа, можно в целом говорить о проявлении Чиндыковым сюрреалистического подхода, нетипичного, как уже было отмечено, для советской литературы брежневского периода.

Концовка произведения впрочем, как и весь текст, оставляет простор для читательских интерпретаций. Возникает образ вечной души, принимающей те или иные, но в данном случае, животные, образы «*Никакая я не овца и не лошадь, я – бессмертная душа твоей умершей жены*», – звучит голос «маленького-маленького существа», в которое обратилась вдруг белая лошадь. К нему обращается герой. «*Что бы оно ни попросило, я бы всё исполнил, но оно оказалось безмолвным. Конечно, если бы попросило, то я сделал бы*

всё как надо. Даже если бы оно опять стало овцой или лошадьё. И даже если бы меня самого превратили в овцу. Если подумать, то иногда и овцы сами себя убивают. Овцы, которые хотят смерти. Овцы, которые совсем не понимают, что это такое – просто лечь и умереть. Видимо, эти овцы несказанно любят белый свет, а их души подобны душе человеческой» [10]. Может быть, героя еще не берут на небо, еще рано?

В аспекте бестиарности очевидно одно, что впрочем не раз уже отмечалось и авторами данного доклада и более авторитетными коллегами – ощущение единства мира человека и животного мира, воплощающегося в сложном метафорическом строе чувашской литературы, наследующей это мироощущения народному творчеству чувашей.

Литература и источники

250

А. В. Святославский, А. А. Григорьева

1. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Собр. соч. В 6 тт. Т. 1. СПб.: «Лисс», 1993.
2. Гёте И. В. Фауст // И. В. Гёте. Страдания молодого Вертера: Роман. Фауст: Трагедия / Пер. с нем. Н. Касаткина, Б. Пастернак; Коммент. Н. Вильмонта. М.: Эксмо, 2006. С. 119–616.
3. Горький М. Собр. соч. В 30ти тт. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1949. С. 29
4. Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна / Ж. Ф. Лиотар / Пер. с фр. Н. Шмагко. – М.: Ин-т эксперим. социологии; СПб.: Алетейя, 1998, – 160 с.
5. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – С. 7–374.
6. Мельникова-Григорьева Елена; Богданова Ольга. «Сова и зеркало. О значении одного визуального мотива у И. Босха» // Литературно-публицистический просветительский журнал КЛАУЗУРА [Эл. ресурс] URL: <https://klauzura.ru/2011/11/elena-melnikova-grigoreva-olga-bogdanova-sova-i-zerkalo-oznachenii-odnogo-vizualnogo-motiva-u-i-bosxa-chast-i/> – Online: 15.01.2019
7. Никифорова В. В. Борис Чиндыков: опыт реконструкции чувашского мира // Художественная словесность и проблемы чувашской духовной культуры: сб. мат-лов науч.-практ. конф. отдела литературоведения и фольклористики. Чебоксары: ЧГИГН, 2008. С. 202–225.
8. Одоевцева Ирина. На берегах Невы. На берегах Сены. [Эл. ресурс] URL: http://russianway.rhga.ru/upload/main/19_Odoevzeva.pdf / Online: 10.03.2019
9. Хузангай, Атнер. Изнанка жизни и идеалы // Дружба народов. 1989. № 2. С. 256–257.
10. Чиндыков Борис. «Овцы, которые хотят смерти» // Интернет-издание «Свободное слово» / [Эл. Ресурс] URL: <http://www.irekle.org/articles/i2.html> Online: 10.01.2019.

В. В. Дегтярев (РГПУ им. А. И. Герцена)

Дерево Филира и лошади барокко

В одном частном собрании в США (а частные собрания с теми удивительными открытиями, которые в них время от времени случаются и, одновременно, со всеми странными артибуциями и сомнительными экспонатами, не отменяющими открытия, но создающими для них питательную почву, постепенно возвращаются к типу старинной кунсткамеры) есть картина, принадлежащая кисти Пармиджанино. На ней изображена сцена, которую трудно объяснить, хотя к сюжету необычные черты этой картины не сводятся.

Картина, о которой идет речь, – далеко не самая знаменитая из работ художника по имени Джироламо Франческо Мария Маццола (1503-1540), известного в истории искусства как Пармиджанино. Это имя вызывает в памяти среднего любителя живописи совсем другие вещи – «Мадонну с длинной шеей», «Амура, строгающий лук» или «Автопортрет в выпуклом зеркале». Пармиджанино принято считать представителем маньеризма; мы же попробуем найти у него ключ для понимания барокко.

Итак, приступим.

Полотно (которое мы пока никак не называем) выдержано в сдержанных и даже мрачноватых серо-голубых тонах, переходящих в ультрамарин. Небо темное и кажется хмурым, горизонт низкий. Вдали видна группа строений и невысокие, довольно пологие, горы.

На переднем плане в полный рост изображена обнаженная молодая женщина, несколько манерным жестом надевающая венки на голову белого крылатого коня, на которого со значением указывает находящийся рядом ангелочек-путто.

Стоящая женщина выглядит на редкость неуместно для своего времени: она не похожа ни на рыжеволосых красавиц Тициана, ни на пышных героинь Рубенса. В общем, ее фигура не противоречит современным стандартам красоты, а черты лица, в особенности – нос с аристократической горбинкой, и вовсе напоминают декадентские типажи начала XX века (более всего – Иду Рубинштейн с портрета Серова).

Взгляд женщины обращен вниз, отчего ее глаза кажутся закрытыми. Крылатый конь с непонятным страданием смотрит куда-то в сторону путто, а тот через крылатое плечо оборачивается в сторону зрителя.

Коммуникации между персонажами, похоже, не возникает. Посмотрим, что они могут сообщить нам.

Картина, о которой идет речь, когда-то принадлежала знаменитому английскому живописцу Джошуа Рейнольдсу и он, судя по всему, ее сильно отреставрировал, т. е. частично переписал. Но это не объясняет всех странностей, связанных с полотном.

Какое-то время назад эта сцена считалась изображением музы, венчающей Пегаса. Это и понятно – кем, казалось бы, кроме Пегаса, может быть лошадь, к которой волею художника добавлены крылья? Тем не менее, в один прекрасный момент наша картина стала называться «Сатурн и Филера». Кто и почему ее переименовал, доступные нам источники не сообщают.

Это редкий сюжет, но назвать его уникальным в истории европейского искусства нельзя. Известна близкая по композиции гравюра Якопо Каральо (1527), выполненная по рисунку Россо Фьорентино, где имеется подпись с пересказом сюжета, но там персонажи выглядят несколько иначе. Ехидно ухмыляющийся амур или путто, изображенный Каральо, держит косу – атрибут Сатурна/Кроноса. Острие косы соприкасается с прядью развевающейся прически странно встревоженной Филеры, обнимающей коня, круп которого скрывают декоративные облака. Этот конь-Сатурн у Каральо лишен крыльев, присутствующих у Пармиджанино (возможно, в качестве атрибута летящего времени).

Судя по всему, та двойственность и скрытая тревога, с которых мы начали, входили в замысел автора. Сатурн (он же Кронос) – мрачное божество, но и в образе Пегаса присутствуют зловещие черты, поскольку он родился из крови миксантропической Медузы, обезглавленной Персеем.

Теперь, пожалуй, стоит перейти к сюжету, вдохновившему нашего художника.

В «Метаморфозах» Овидия, основном источнике историй о том, как кто-то во что-то превращался, рассказ о Сатурне и Филере отсутствует.

Кратко о превращении Сатурна в коня упоминает Вергилий в «Георгиках» (III, 92-94). Здесь присутствует намек на адюльтер, но нет имени Филеры:

Да и Сатурн, что спешил по конской шее рассыпать
Гриву, завидев жену, и, бегством поспешным спасаясь,



253

Пармиджанино (1503-1540). Сатурн и Фильтра. Частное собрание, США.

Зычным ржаньем своим огласил Пелиона высоты.
(пер. С. В. Шервинского).

Более развернуто о том же говорит Аполлоний Родосский в «Аргонавтике» (II, 1224-1233):

Новая ночь приближалась, когда прошли Филяриду
Остров, где Кронос, сын Урана (а правил тогда он
На Олимпе титанами, Зевс же в Критской пещере

У куретов Идейских лежал еще в колыбели),
Ложь с Филирой делил, от Реи таясь. Но богиня
Все же сумела застать их. Кронос умчался,
Тотчас облик приняв коня с размашистой гривой;
А Океанова дочь Филира в горах у пеласгов
Спряталась, там родив Хирона огромного, частью –
Бога, частью – коня, с родителем схожего сына.

(пер. Н. А. Чистяковой).

И, наконец, в наиболее подробном изложении Гая Юлия Гигина (64-17 гг. до н.э.) эти события выглядят следующим образом:

«Когда Сатурн искал по всем странам Юпитера, во Фракии он, превратившись в коня, сочетался с Филирой, дочерью Океана, и она родила от него кентавра Хирона, который, как говорят, первым изобрел врачебное искусство. Когда Филира увидела небывалую внешность своего ребенка, она попросила у Юпитера, чтобы он превратил ее во что-нибудь, и превратилась в дерево филиру, то есть липу» («Мифы», 138; пер. Д. О. Торшилова).

254

Здесь кажется уместным сделать небольшое замечание, не относящееся прямо к делу, но показывающее градус загадочности всех этих повествований и стоящей за ними культуры, где-то предельно логичной, где-то, напротив, не утруждающей себя логической последовательностью. Оказывается, остальные кентавры Хирону не родственники: традиция считает их порождениями безумного Иксиона, влюбившегося в Геру и казненного на огненном колесе, и облака-Нефелы.

Как нам кажется, сюжет с участием Сатурна и Филиры ничего не прибавляет к нашему знанию о маньеризме, зато может пролить свет на многие особенности культуры барокко.

Не секрет, что барочные художники и их не менее барочные заказчики как-то особенно любили истории о превращениях людей в животных, растения и камни. В рассуждениях о барокко постоянно возникают мотивы неправильности (пресловутая «жемчужина неправильной формы») и, что гораздо важнее, неустойчивости, нестабильности самого мироустройства. Метаморфоза и связанная с этой метаморфозой чудовищность – наиболее естественные и поэтому наиболее распространенные пластические выводы из подобного мироощущения. Любой текст, любое изображение, принадлежащие к эпохе барокко, настаивают на том, что ничто не застыло на веки вечные. Недаром скульптурная группа Бернини «Аполлон и Дафна» стала для нас центральным произведением барочного стиля.

Попробуем порассуждать в рамках мифологических сюжетов, как это было привычно для людей той эпохи. Возможно, сюжеты, связанные с превращениями, имеют какую-то связь с барочной меланхолией, другой основополагающей чертой эпохи. Меланхолия же, в свою очередь, олицетворяется фигурой Сатурна. Круг, таким образом, замыкается.

По нашему убеждению, миксантропические существа и превращения людей во что-то, от людей отличное, оказываются для барокко столь важными именно как отсылка к предыдущей эпохе, к той эпохе, которая могла восприниматься как прошлое, мешающее дальнейшему развитию. А по отношению к правильному времени Зевса прошлым была как раз эпоха Сатурна и титанов – т. е. вроде бы Золотой век, но довольно странный. По крайней мере, возвращаться туда новоевропейскому человеку не хочется – хотя бы из-за царствующей там неопределенности и отсутствия важных для нас границ (в частности, психологической границы между человеком и миром).

Хочется сказать, что в эпоху Сатурна противоестественное было естественным. Поэтому в глазах барочных авторов Сатурн выступает в роли покровителя смешения и неопределенности, этакое первичного бульона. Люди эпохи Сатурна не были отделены от природы, поэтому меланхолия, олицетворением которой выступает Сатурн, оказывается тоской по тому времени, когда человек не был личностью и не ощущал границы между человеческим и животным.

Но если Сатурн олицетворяет отсутствие границ, то лошадь – возможность их пересечения в ту или иную сторону. Пусть эти фигуры и не совпадают друг с другом, у них все равно оказывается много общего.

Вадим Михайлин в книге «Тропа звериных слов» отмечает, что «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»¹.

Лошадь двойственна, точнее – двоятся культурные реакции на нее. В нашем восприятии и в восприятии живших до нас она одновременно предстает и как самое благородное, и как самое страшное из животных – во всяком случае, так утверждал французский антрополог Жильбер Дюран, испытавший влияние К.-Г. Юнга и входивший в общество «Эранос».

В своем хтоническом образе лошадь, согласно Дюрану, «запряжена в колесницу Гадеса и Посейдона. Последний, приняв облик жеребца, сошелся с Геей, матерью-землей, она же Деметра Эриния, порождая двух жеребят – Эриний, демонов смерти. В другой версии легенды детородный орган Урана, отсеченный Кроносом-временем, порождает двух демонов, подобных лошадям. За образом inferнального жеребца читается пугающее сексуальное значение. Этот символ встречается во множестве легенд: так, Арион, конь Адраста, исчезает в заливе, посвященном Эриниям. [...] Другие культуры связывают лошадь, зло и смерть более явным образом. В Апокалипсисе смерть скачет на бледном коне, словно ирландские дьяволы; на лошади уносит свои жертвы Ариман; у современных греков, как и у Эсхила, смерть восседает на вороном коне. Германский и англо-саксонский фольклор и народные традиции сохранили представление о лошади как о существе мрачном и вредоносном: увидеть лошадь во сне – знак неминуемой смерти»².

И, хотя Дюран почему-то не упоминает союз Филиры и Сатурна в облики коня, коню все равно достаются многие атрибуты этого бога, например, связь с течением времени (и, видимо, по аналогии, с течением воды и с водной стихией вообще).

Символизм лошади, по словам Дюрана, «имеет отношение скорее к движению солнца, нежели к солнцу как небесному светилу. В силу этого примата движения, лошадей сближают с луной, так же, как и с солнцем: греческие, скандинавские и персидские богини Луны ездят в колесницах, запряженных лошадьми. Таким образом, лошадь, будучи связана с естественными измерителями времени, сама становится символом времени»³.

«Греческий символизм лошади, – продолжает Дюран, – начинается с Посейдона. Он не только принимает облик этого животного, но и творит первого коня, представляя его афинянам. Нужно помнить, что Посейдон – сын Кроноса [...]. Он – “дикий, недовольный, вероломный” бог. Еще он – бог землетрясений, что придает ему inferнальные черты. [...] Другое преобразование лошади связано с метеорологическим явлением грома. Пегас, сын Посейдона, водный демон, оказывается носителем молний Юпитера. Эта изотопия могла возникнуть из сближения образа быстрого движения с быстротой вспышки молнии»⁴.

Далее Дюран говорит о солнечных и водяных лошадях, которые столь же зловещи, как и их адские собратья, доходя до странного, в высшей степени субъективного утверждения о том, что скачущий конь производит звук, подобный «реву льва, шуму морских волн и мычанию скота»⁵. В общем, в лошади все страшно – и звуки, которые она издает, и быстрота ее перемещения, и размеры. Неда-

ром предвестием гибели Трои – и символом несчастья, которое мы сами на себя навлекаем, – стала именно фигура коня, причем огромная. Вергилий изображает это предприятие, как противоестественную затею, а все противоестественное связано с титанизмом и нарушением масштабов, присущих творению:

...Разбиты в войне, отвергнуты роком,
Стали данайцев вожди, когда столько уж лет пролетело,
Строить коня, подобье горы.

(Энеида. II. 13-15. Пер. С. А. Ошерова).

Заметим в скобках, что Троянский конь есть одновременно и осадная машина, и статуя – и как колоссальная статуя он близок к тем образам, которые занимали художников барокко, будь то Колосс Родосский, статуя Александра Македонского на горе Афон (ее реконструкцию приводит Фишер фон Эрлах в своем обзоре величайших произведений архитектуры) или реальная статуя Св. Карла Борромео, высотой более 20 метров, находящаяся в Ароне.

Возможная (через Троянского коня) связь лошади с машиной выходит за рамки нашего рассуждения. Отметим только, что подобная закольцованность стала бы изящным завершением темы, поскольку, так же, как и лошадь, машина связана со временем и страхом.

Как писал в своей книге «Совершенство техники» Фридрих-Георг Юнгер, «люди издавна испытывали... безотчетный страх перед часами, мельницами, колесами – то есть перед всеми неживыми орудиями и устройствами, которые могут двигаться и вертеться. Человек не успокаивается, даже разобравшись в устройстве механизма: само механическое движение вызывает его тревогу. Движущийся механизм создает иллюзию живого, и разоблаченный обман вселяет в человека тревожное чувство. Здесь мертвое вторглось в живое и заняло его место. Поэтому наблюдателя охватывает чувство, связанное с представлениями о старении, холоде, смерти...»⁶.

Старение, холод и смерть – известные нам атрибуты Сатурна, что возвращает нас к теме времени и истории.

Перу петербургского востоковеда В. В. Емельянова принадлежит интереснейшая статья о парадоксах идеи прогресса⁷. В ней, в частности, говорится о том, что сюжет смены поколений греческих богов явился моделью для представлений о прогрессе (и о ходе истории вообще), характерных для второй половины XIX и начала XX века.

«Мировоззренческую парадигму конца XIX – начала XX в., – пишет Емельянов, – можно условно обозначить как “борьба с От-

цом”. Наиболее яркие представители того времени – К. Маркс, З. Фрейд, Дж. Дж. Фрэзер. Каждый из них провозглашает борьбу с прошлым: с предшествующим этапом истории, личностью, предком. При этом все они читали одну и ту же литературу, пользовались одними археологическими данными. Фрэзер читал позднеантичных авторов, Гесиода, Гомера, позднеавилонский эпос. Во всех этих текстах говорится о внутридинастической борьбе, об утрате авторитета царя, о поединке старых и молодых божеств, в результате которого пантеоном овладевает молодой бог, расчленяющий своего главного противника и создающий мир из частей его тела. Аналогичными сюжетами полон и древнегерманский эпос, который также начали осваивать в конце XIX в. [...] Фрэзер всюду искал подтверждение убийства отца, не понимая, что в более раннее время все могло быть иначе. Маркс опирался на классическую античность, на библейские и финикийские данные этого же периода. Фрейд знал историю только с эпохи Моисея, т.е. тоже ориентировался на тексты поздней древности. Лозунгом для трех этих ученых стали слова: “Насилие – повивальная бабка истории”. Парадигма “борьбы с отцом” привела лучших мыслителей к стойкому убеждению, что историческое развитие, научное развитие, эстетическое развитие возможно только через борьбу с прошлым до полного его уничтожения»⁸.

Ту же самую модель, возможно, даже не слишком модернизируя, можно использовать, и для того, чтобы объяснить переход от Ренессанса к барокко.

Для барокко Сатурн – символ прошлого мира, устойчивого, но при этом зыбкого и неправильного, как водная стихия. Все превращалось во все остальное не потому, что обладало возможностью для такого превращения, но исключительно из-за отсутствия границ. Очевидные для нас границы между человеком и миром, между человеком и человеческим сообществом, между человеком и зверем, между человеком и чудовищем в это время отсутствовали.

Характеристики барокко противоположны тому, что перечислено выше, и это понятно. Барокко – первая в истории европейской культуры эпоха модернизации. Сквозные темы барокко – установление границ и неустойчивость мироздания. (Можно вспомнить хотя бы книгу ученого иезуита Атаназия Кирхера «Подземный мир», вышедшую в 1665 году, с выразительной иллюстрацией, изображающей заполненные огнем каналы внутри земного шара). Здесь же – основные области приложения человеческих усилий: если границы проницаемы, это не означает, что их не нужно проводить и все время уточнять. Человек барокко ощущает, что стабильность и связность самого мироздания (весьма относительные, конечно же) на-

прямую зависят от его усилий, а если они сплошь и рядом оказываются недостаточными, для того, чтобы соединить обломки смыслов, это наша беда, а не вина. Но при таком исходе событий нам остается только размышлять над руинами. Отсюда (а не только из попыток соединения несоединимого) происходит принципиальная фрагментарность барокко и его интерес к таким фрагментарным вещам, как те же руины, а помимо руин – еще и кунсткамеры, где хранились рукотворные и природные диковинки, в том числе останки чудовищ.

Идеей чудовищного как пограничного были увлечены не только художники, но и мыслители-эрудиты (как уже упоминавшийся Атаназий Кирхер) и натуралисты (например, Улисс Альдрованди). Монстры, объединяющие в себе человеческое и животное начала, позволяли рассуждать о границах того и другого.

Мы можем сделать промежуточный вывод: развитие мира и цивилизации выражается в установлении границ – как между живыми существами, так и между умозрительными понятиями. Видение мира становилось все более ярким и отчетливым.

В противоположность этому, век Сатурна, принципиальной чертой которого было как раз отсутствие границ, рассматривался в символической системе барокко как образ традиционной культуры, включающей в себя в том числе и Ренессанс.

Как утверждает петербургский историк искусства А. В. Степанов, Ренессанс был намного архаичнее, чем нам порой кажется, поскольку не знал очевидных для нас культурных форм (самостоятельных, т. е. отделенных друг от друга) – таких, как политика, религия, наука, да и искусство тоже.

Степанов пишет о том, что мы переоцениваем современность Ренессанса, принимая на веру домыслы XIX века о якобы имевшем место «коперниканском перевороте» в искусстве и мировоззрении. Одновременно мы принижаем барокко, явившееся началом современности.

«Вспомним о расцвете астрологии, магии, демонологии, – говорит Степанов, – и мы поймем, что Ренессанс не знал науки как таковой.

Вспомним, что в ренессансной художественной практике безраздельно господствовали религиозные, политические, прикладные функции искусства и квазинаучные увлечения пропорциями, перспективой, анатомией, – и мы увидим, что Ренессанс не знал и искусства как такового.

Вместо собственно религии, политики, науки, искусства в добарочной культуре господствовал смутный средневеково-ренессансный синкретизм.

И только в эпоху барокко рассеялся мифопоэтический туман, в котором терялись собственные очертания любого предмета, а через фантастические подобию макро- и микрокосма что угодно могло быть помыслено как нечто иное, в котором словами и домыслами, опять переходившими в слова, заменялось ненавистное гуманистам опытное знание»⁹.

Тем самым, добавим мы уже от своего имени, барокко оказывается вовсе не временем расцвета чудовищного, но напротив – временем истребления чудовищ.

Миксантропические существа в барочной картине мира становятся буквально пережитками прошлого, маркером предыдущей по отношению к эпохе Зевса эпохи, недооформившегося мира, находящегося вне времени, т. к. все в нем совершается циклическим образом.

Эпоха барокко, которую мы уже успели охарактеризовать как время первой настоящей модернизации европейского общества, обнаруживает многочисленные параллели с современностью, точнее – с *modernit*, чей отсчет начинается с середины XIX века. Амбивалентное отношение к современности, полной опасностей, воплотилось в искусстве барокко в фигуре Сатурна, связанного не только с прошлым, но и с миксантропическими существами. Сатурн выступает одновременно и как чудовище, и как покровитель ушедшего навсегда Золотого века, который можно отождествить с образом прошлого и традиционного общества.

Век Сатурна характеризуется присутствием чудовищных существ и общей неопределенностью границ между живым и неживым, человеческим и природным и т.д. В дальнейшем, в царствование Зевса, чудовища исчезают или истребляются, а метаморфозы, подобные метаморфозе Дафны, оказываются результатом вмешательства высших сил в естественный порядок вещей.

Развитие мира и цивилизации выражается в установлении границ – как между живыми существами, так и между умозрительными понятиями. Монстры Альдрованди и Кирхера таким образом оттесняются к границам известного мира, туда, где еще не побежден первоначальный хаос. Маргинальные смыслы занимают маргинальное положение в физическом пространстве.

Мы уже упоминали «Аполлона и Дафну» Бернини. Теперь можно поговорить об этом произведении несколько подробнее и выяснить, что оно выражает – единичный акт трансгрессии или всеобщее отсутствие границ. Другими словами, нужно ответить на вопрос: было ли произошедшее с Дафной исключением из правил или все-таки правилом?

Принцип полноты, сформулированный Артуром Лавджою в

книге «Великая цепь бытия» как основная предпосылка мышления раннего Нового времени, гласит, что должны существовать все возможные переходы как между живым и неживым, так и между растениями и животными, а также между животными и людьми. Но наличие таких переходных форм не означает возможности нарушения естественных таксономических границ.

Если в правильном мире, где происходит действие «Аполлона и Дафны», вмешательство богов приводит к трансгрессии, т.е. к преодолению границ живого и неживого, человеческого и животного, человеческого и растительного и т. д., это исключительное событие, нарушающее естественный порядок вещей.

Можно предположить, что в недооформившемся мире это было нормой.

И, если миксантропические монстры, в изобилии рассыпанные по страницам труда Альдрованди «История чудовищ» (1642), были для барокко пережитками глубокой архаики, то трансгрессия, напротив, оказывалась проявлением индивидуальности.

Для культуры барокко интерес к чудовищному был исследованием границ человеческой природы и идентичности. Так же и меланхолия, свойственная барокко в не меньшей мере, была воспоминанием об утраченном единстве с природой, тоской по Золотому веку как по детству человечества.

Но едва ли не самая характерная черта детства – недостаточное владение языком. Рассуждения же о степени освоения языка выводят нас на важную для барокко оппозицию: загадочное vs. таинственное.

Определим понятие загадочного как то, что мы пока что не в состоянии назвать и выразить в категориях нашего языка. В таком случае таинственное – то, что мы в принципе назвать неспособны, то, что выходит за рамки языка как такового.

«Какую Песню пели *Сирены* или какое имя принял *Ахиллес*, скрываясь среди женщин, – вопросы, хоть и мудреные, но не включающие догадки», замечает барочный эрудит сэр Томас Браун в своем трактате «Hydriotaphia или Захоронения в урнах» (1658)¹⁰. Впрочем, вопросы, которые вспоминает Браун, были пародией на типично школьную ученость: согласно Светонию, император Тиберий, которого «больше всего занимало... изучение сказочной древности»¹¹, любил изводить подобными загадками своих грамматиков. Грамматики, по-видимому, злились, но вынужденно терпели и даже высказывали какие-то предположения.

Уточним наше определение. Загадочное – то, что предполагает однозначный ответ. Однако этот ответ нам неизвестен, хотя мы можем делать различные предположения.

Загадочное можно определить, как область ошибок языка, подобных ошибкам и иллюзиям нашего зрительного восприятия. Частный случай – парейдолия, пример которой демонстрируют Гамлет и Полоний («Облако, похожее на ласточку и т. д.»). Загадочное не оказывает языку сопротивления, оно позволяет себя назвать, но это название не может быть точным, поскольку мы пока не располагаем всей полнотой информации.

Тем не менее, можно надеяться, что загадки когда-нибудь будут разгаданы и мы сможем узнать, кто стоял за убийством президента Кеннеди или почему Клеопатра покинула акваторию битвы при Акциуме.

Таинственное, напротив, сопротивляется называнию по самой своей природе. Мы можем сделать попытку его определения, опираясь на работы Никласа Лумана, рассматривавшего «таинственное» как основную категорию религиозного опыта.

Сущность религии, по Луману, состоит в работе с тайной, которая понимается не только как начало человеческого бытия, но и как то, называнию и определению чего наш язык всячески сопротивляется. Тайное» и «непостижимое» для Лумана означает «сопротивляющееся языку».

Вся сфера религиозного и таинственного находится на границе возможностей нашего языка и часто переходят эту границу. Хотя язык (и заданная им человеческая логика) и пытаются работать в этой сфере, они постоянно терпят фиаско.

Как говорит Луман в своей работе «Дифференциация», религия и магия «надзирают за границей с неизвестным»¹². Но для того, чтобы такой надзор стал возможен, культура должна провести границу, отделив загадочное (пока неизвестное) от таинственного, т. е. непознаваемого в принципе.

Впервые тяга к необъяснимому (или пока не объясненному) проявляется в культуре барокко, бывшей во многих отношениях первой пробой европейского рационализма. Здесь таинственное и загадочное еще не окончательно разделились – как мир и текст в «Словах и вещах» Мишеля Фуко. Отсюда происходит то ощущение сказочности, которое охватывает нас при разглядывании картинок в естественнонаучных сочинениях барочных эрудитов. Подземные океаны бушующего пламени на иллюстрациях в книгах Атаназия Кирхера оказываются метафорой первоначальной свободы, с которой человек еще не научился обращаться должным образом. Но именно на этой ненадежной почве со временем вырастает современная наука и современная рациональность.

А. В. Михайлов определял барокко как всеобщую риторическую культуру, предполагающую сравнение всего со всем. Но это

определение лишь развивает воззрения барочных авторов. Так, Эммануэле Тезауро в «Подзорной трубе Аристотеля» (1654) описывает мироздание как всеобщую грамматику. Таким образом, тайна – то, что находится за пределами этих грамматик.

Вопросы Тиберия, о которых говорит Браун, относятся к области загадочного, поскольку предполагают однозначные ответы, точно так же, как Ахиллес, скрываясь среди женщин, назывался каким-то одним именем. Но сама тема его книги располагает к меланхолии, соприкасающейся с загадочным именно потому, что картина прошлого, которую мы можем восстановить по материальным свидетельствам, принципиально неполна.

Фрагментарность (и порожденная ей меланхолия) возможна только в правильном мире, где все границы между предметами и явлениями четко очерчены. В этом, и только в этом мире возможна история во всех смыслах этого слова: как осознание линейного течения времени, как ощущение перемен и как последовательность событий, которую можно рассказать.

Сатурн оказывается воплощением ушедшего стазиса, но этот стазис одновременно осознается, как глубоко трагическое бессилие.

Уже упоминавшийся Фридрих-Георг Юнгер в своей книге «Греческие мифы» пишет, что Кронос-Сатурн страдает от невозможности действия (видимо, он его страстно, хоть и тайно, желает). Впоследствии Сатурн выступает в роли некоего темного властелина (хотя его нельзя назвать однозначно злым), а в символическом плане – как искушение прошлым.

«Неподвижность Кроноса, – пишет Юнгер, – заключается в движении, которое неизменно и однообразно повторяется, согласно предначертанным путям. Кронос движется, но ничего не совершает. В Зевсе же совершается движение»¹³. Далее он уточняет, что «Кронос властвует над круговоротом стихии, [где] все возвращается, повторяется, уподобляется самому себе»¹⁴.

Век Сатурна считается Золотым веком, но вряд ли этот Золотой век мог бы нам понравиться. «Здесь, – объясняет Юнгер, – нет развития, нет прогресса, нет никакого изменения, запечатлеваемого памятью и воспоминанием; здесь присутствует лишь периодическое повторение поколений, возвращающихся назад и погружающихся в неизвестность. От них до нас ничего не доходит; они увядают, как трава, и опадают, как листья деревьев. Здесь человек еще не имеет судьбы...»¹⁵, поскольку он един с природой и даже смерть его естественна и не семиотизирована, но подобна увяданию осенней листы. Этот мир бессловесен, как и его обитатели.

Это единство имеет свои преимущества, продолжает Юнгер, поскольку «в царствование Кроноса человек живет в безопасности, в защищенности, которую он утрачивает во время царствования богов и которая вспоминается ему как утрата. Он вспоминает о ней и при этом забывает, в чем ее суть»¹⁶. Суть же этой защищенности заключается в полном психологическом отождествлении древнего человека с миром и (как следствие) в отсутствии индивидуальности, происходящей от сознания своей отдельности, от противостояния миру с его круговращением.

Наша индивидуальность способна быть источником наивысшего наслаждения, но вместе с тем и наивысшего страдания. Этот же мир не антропоцентричен, как мир классики – напротив, в нем отсутствует человеческое измерение, да и в самом человеке человеческое начало пока что дремлет, как дремлют его мысль и эмоции.

Поэтому Фибира и могла отказаться от человеческого облика: она считала, что ничего не теряет.

¹ Вадим Михайлин. Тропа звериных слов. М. 2004. С. 109-110.

² Gilbert Durand. The anthropological structures of the imaginary. Brisbane. 1999. P. 72.

³ Ibid. P. 75.

⁴ Ibid. P. 76-77.

⁵ Ibid. P. 77.

⁶ Ф. Г. Юнгер. Совершенство техники. СПб. 2002. С. 55-56.

⁷ В. В. Емельянов. Исторический прогресс и культурная память (о парадоксах идеи прогресса) // Вопросы философии. № 8. 2011. С. 46-57.

⁸ Там же. С. 51.

⁹ Александр Степанов. Чем нам интересно барокко? // Логос. Т. 28. № 4. 2018. С. 193-194.

¹⁰ Sir Thomas Browne. Hydriotaphia. Urne buriall; or, a discourse of the sepulchrall urnes lately found in Norfolk. // Idem. The Religio Medici & other writings. London - N. Y. 1912. P. 132.

¹¹ Гай Светоний Транквилл. Тиберий. // Его же. Жизнь двенадцати цезарей. М. 1964. С. 102.

¹² Никлас Луман. Дифференциация. М. 2006. С. 64.

¹³ Ф. Г. Юнгер. Греческие мифы. СПб. 2006. С. 24.

¹⁴ Там же. С. 114.

¹⁵ Там же. С. 115.

¹⁶ Там же. С. 117.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

(даются в авторской редакции)

Анна Валерьевна Архангельская, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: arhanna@mail.ru. **Anna V. Arkhangel'skaia**, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of the History of Russian Literature of the Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University.

Анастасия Валерьевна Гладошук, литературовед, переводчик с французского и испанского языков, кандидат филологических наук (МГУ имени М.В. Ломоносова). Специалист по истории литератур Латинской Америки и Франции, исследователь франко-латиноамериканских культурных связей. Научный сотрудник (постдок) Департамента истории и теории литературы НИУ ВШЭ, член редколлегии журнала «Иностранная литература». **Anastasia V. Gladoshchuk**, PhD (Philology, Lomonosov Moscow State University), translator from French and Spanish, researcher in the field of Latin American and French literature. Postdoctoral research fellow at the Department of literary history and theory at the HSE University, a member of the editorial board of «Inostrannaia literatura» magazine.

Анастасия Викторовна Голубцова, к.ф.н., старший научный сотрудник ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. **Anastasia V. Golubtsova**, Candidate of Philology, Senior Researcher at A.M.Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Анжела Александровна Григорьева, магистр филологии, учитель русского языка и литературы средней школы № 19 г. Красногорска. **Angela A. Grigoryeva**, master of philology, teacher of Russian language and literature at secondary school No. 19 in Krasnogorsk

Татьяна Александровна Гуревич, поэт, переводчик. Закончила Литературный институт имени А. М. Горького по специальности «Художественный перевод». 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**, Poet and Translator. Graduated from the Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing in “Art translation”. 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”.

Владислав Владимирович Дегтярев, культуролог, соискатель РГПУ им. Герцена. **Vladislav Degtyarev**. Culture historian, competitor for PhD

degree, Herzen State Pedagogical University).

Ольга Львовна Довгий, доктор филологических наук, старший научный сотрудник кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова; профессор кафедры истории русской классической литературы РГГУ. E-mail: olga-dovgy@yandex.ru. **Olga I. Dovgy**, Doctor. Sc. (Philology), senior research Fellow (Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University); Professor (History of Russian Classical Literature Chair, Russian State University for the Humanities).

Дмитрий Павлович Ивинский, доктор филологических наук, профессор филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. **Dmitry P. Ivinsky**, Doctor of Philology, Professor, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.

Ольга Александровна Кузнецова, кандидат филологических наук, преподаватель ШЮФ при филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова. E-mail: o_kuznetsova@mail.ru. **Olga A. Kuznetsova**, PhD (Philology), Lecturer at the School of young philologists, Faculty of Philology at the Moscow State University.

266

Ольга Анатольевна Кулагина, 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)

Алиса Львова, филолог, создатель группы «Литературный бестиарий» на сайте ВКонтакте. E-mail: alice-fox@yandex.ru. **Alice Lvova**, Philologist, Founder of «Literary Bestiary» Group (VKontakte).

Александр Евгеньевич Махов, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН. E-mail: makhov636@yandex.ru. **Alexander Ye. Makhov**, Doctor Sc. (Philology), Professor of Chair of Theory and History of Poetics, RSUH, Leading Researcher, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Иван Андреевич Миролюбов, кандидат исторических наук, сотрудник отдела экскурсий Московского государственного объединенного музея-заповедника (Россия, 115487, Москва, пр-т Андропова, д. 39). E-mail: peter-herzog@yandex.ru. **Ivan A. Mirolubov** PhD (History), Tour Department Fellow, The Moscow State Integrated Museum-Reserve (Russia, 115487, Moscow, Andropova Avenue, 39)

Ярослава Юрьевна Муратова, кандидат филологических наук, Литературный институт им. М. Горького. **Iaroslava U. Muratova** Ph.D. (Philology), the Maxim Gorki Institute of Literature.

Мария Фёдоровна Надъярных, филолог-романист, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела теории ИМЛИ

РАН. **Maria Ph. Nadyarnykh**, Cand. Sic. (Philolgy), senior research Fellow (Department of Theory, Institut of World Literature Russian Academy of Sciences)

Анастасия Александровна Преображенская, к. филол. н., Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Anastasia A. Preobrazhenskaya, Ph. D. National Research University Higher School of Economics.

Евгений Владимирович Пчелов, кандидат исторических наук, с.н.с. ИИЕТ им. С.И. Вавилова РАН. **Eugene V. Pchelov**, Cand Sc (History), IHST RAS.

Алексей Владимирович Святославский, доктор культурологии, профессор кафедры русской классической литературы Института филологии ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет». **Alexey VI. Svyatoslavsky**, Dr. of Science (Culturology), Professor of the Moscow Pedagogical State University, Institute of Philology, Moscow, Russia.

Елена Владимировна Халтрин-Халтурина, доктор филологических наук (РФ), PhD in English (USA), ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: el.haltrin@imli.ru. **Elena V. Haltrin-Khalturina**, DSc in Philology (Russia), PhD in English (USA), Leading Research Fellow at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Юлия Эдуардовна Шустова, кандидат исторических наук, доцент. Российский государственный гуманитарный университет, кафедра вспомогательных исторических дисциплин и археографии; Российская государственная библиотека, Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги), старший научный сотрудник. **Yuliya E. Shustova**, PhD (in Historical sciences) Russian State University for the Humanities, Professor of Department of Auxiliary Historical Disciplines and Archeography; Russian State Library, Senior Researcher of Department of Rare Books (Book Museum).

I. КОМБИНАТОРИКА РАЗНЫХ ЗВЕРЕЙ

Механизмы комбинаторной игры

- А.В. Архангельская (МГУ)*
Звериное vs человеческое: свойства зверя
как слагаемые человеческого поведения
в древнерусской литературе 7
- А.Е. Махов (РГГУ, ИМЛИ РАН)*
Комбинаторика как игра в прятки.
Фигуры убавления
в бестиарном теле дьявола:
иконография и тексты
Раннего Нового времени 16
- О.А. Кулагина (МПГУ)*
Бестиарная комбинаторика
в творчестве Жака Превера 36

О сложносочинённых святых

- А.Ю. Преображенская (НИУ ВШЭ)*
Бестиарные образы святых
в проповедях Симеона Полоцкого
из сборника «Вечеря душевная» 44

Об эмблематике, море и небе

- О.А. Кузнецова (МГУ)*
Рыба, орёл и другие эмблемы
в подставном предисловии XVII в. 53
- Е.В. Халтрин-Халтурина (ИМЛИ РАН)*
Морской бестиарий сэра Гийона
(из примечаний к поэме Спенсера
«Королева фей») 62
- Е.В. Пчелов (ИИЕТ РАН)*
Бестиарная комбинаторика
на звездном небе:
Стрелец, Центавр, Козерог, Единорог 82

О сильных мира сего

- И.А. Миролубов (МГОМЗ)*
О «звероподобии» императоров
в трактате Лактанция
De mortibus persecutorum
(«О смертях гонителей») 88
- О.Л. Довгий (МГУ, РГГУ)*
«Как баснословная химера»,
или Вепрь во главе крокодильих стад 97

О литературной полемике

- Д.П. Ивинский (МГУ)*
Комар и клоп: о Пушкинском подтексте
антибулгаринского стихотворения
Вяземского 136

О литературных персонажах

- Алиса Львова (МГУ, РГГУ)*
Бестиарий «Графа Нулина» 142

II. КОМБИНАТОРИКА ОДНОГО ЗВЕРЯ

Звери фантастические

- Ю.Э. Шустова (РГГУ, РГБ)*
Образ дракона
в кириллической книге XVII в.:
приглашение к интерпретации 152
- А.В. Голубцова (ИМЛИ РАН)*
Человек и змей
от К.Э. Гадды до Л. Малербы:
слияние, взаимопроникновение,
трансформация 173
- Я.Ю. Муратова (Литературный институт)*
А был ли змей?
(О границах реального
и фантастического
в романе Сары Перри «Эссекский змей») 179

Звери вроде бы реальные

<i>Мария Надъярных (ИМЛИ РАН)</i> Из истории иберийской средневековой котопки: сюжеты, образы, контексты	189
<i>Татьяна. Гуревич (Литературный институт)</i> «Собачьи жизни» Томаса Де Квинси	209
<i>Анастасия Глагощук</i> (журнал «Иностранная литература», НИУ ВШЭ) Сюрреалистический бестиарий Октавио Паса	227
<i>А.В. Святославский (МПГУ),</i> <i>А.А. Григорьева (МПГУ)</i> Любовь и смерть как стихии бестиарных трансформаций в рассказе Бориса Чиндыкова «Овцы, которые хотят смерти»	244
<i>В.В. Дегтярев (РГПУ)</i> Дерево Филира и лошади барокко	251
Сведения об авторах	265

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Бестиарий как *ars combinatorica*: сб. статей. –
Тула: Аквариус, 2020. – 270 с.

Подписано в печать 10.09.2020.

Формат 60x90/16. 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

8-й бестиарный сборник посвящён искусству
сочетать, комбинировать.

19 статей книги — это путешествия по мирам
русской и европейской культуры в сопровождении
самых разных еложносочиненных зверей — гибридов
и химер всех мастей, земных, водных, небесных.

Святые, евангелисты, ангелы и демоны,
литературные персонажи оказываются частью
грандиозной мозаики, имя которой — мировой
комбинаторный бестиарий.

А есть ли границы у этой комбинаторной игры?



9 785604 498965