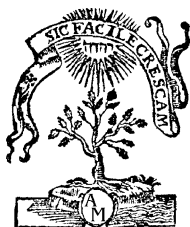


БЕСТИАРИЙ И ЧУВСТВА

RES et VERBA — 5



INTRADA
МОСКВА
2 0 1 7

ББК 83.3(0)

Б53

УДК 82.0, 808, 7.042

Бестиарий и чувства: сб. статей. – М.: Intrada, 2017. – 253 с.

Bestiary and the Senses / Edited by Olga Dovgy. – Moscow: Intrada, 2017. – 253 p.

Проект «RES et VERBA», встреча 5.

Составители

А. Л. Львова, О. Л. Довгий

Научный редактор

О. Л. Довгий

Рецензенты

к.ф.н. В. Л. Коровин (МГУ им. М.В. Ломоносова),
к.ф.н. И. В. Розина (Всероссийский музей А. С. Пушкина,
Санкт-Петербург)

Художник

Л. Е. Каирский

Книга представляет собой сборник статей по материалам международной научной конференции «Пять чувств: Люди и звери» (пятой встречи в рамках программы «RES et VERBA»), состоявшейся 25-26 сентября 2015 года в РГГУ. В центре внимания участников чувства — во всём многообразии оттенков и смыслов. Издание включает многочисленные иллюстрации. Предназначено как для специалистов в области гуманитарных наук, так и для широкого круга читателей.

Anthology «Bestiary and the Senses» contains twenty-one articles, each dealing with a different facet of sensual life of animals as well as human beings.

ISBN 978-5-8125-2255-1

© Авторы статей, текст статей, 2017

© «Intrada», макет, 2017

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Культура велит,
– бери на учет
частных
чувств
базар!
Пуškai
Курай
на турбины течет
и жадность,
и страсть,
и азарт!
(В. Маяковский)

Уже стало привычным, что в последние пятницу-субботу сентября в РГГУ проходят конференции, посвящённые изучению бестиария в литературе и искусстве в рамках программы «RES et VERBA», которые проводит гуманитарный клуб «Intrada» в содружестве с ИФИ РГГУ и ИМЛИ. И по итогам этих конференций выпускаются сборники. Вот уже 5-й, фактически юбилейный, сборник вы, дорогой читатель, держите в руках.

Принцип расположения материала, как и в предыдущем сборнике, подчеркнута мозаичный – чтобы уже в оглавлении чувствовалось своеобразие каждой статьи. Мы по-прежнему считаем, что не страшно, если в рубрике всего одна статья. От этого она только ценнее.

Весь материал поделен на три большие части: **«Пять чувств: люди и звери»**, **«Не сенсорикой единой»**, **«Бесчувствие»**. И в каждой из них ещё несколько рубрик. Если рубрики первой, сенсорной, части выглядят вполне традиционно (они соответствуют пяти основным чувствам), то названия разделов второй части могут показаться неожиданными. Но именно в таком расположении материала видится своя драматургия, свой сюжет.

Первую часть открывает рубрика **«Все пять: согласие или спор?»**, посвящённая сюжетам, где действуют все пять чувств.

В статье *А.В. Нестерова* **«Пять чувств»**, притча о девах разумных и неразумных и «игра символов» в бытовой голландской живописи XVII в речь идёт о голландском и фламандском искусстве конца XVI – первой половины XVII вв., где аллегорические изображения пяти чувств становятся необычайно популярным сюжетом. При этом происходит своеобразное его дробление на два взаимосвязанных – изображение должного и недолжного использования человеком данных ему способностей восприятия – подспудно эта тема звучит в многочисленных «Веселых компаниях» у Давида Винкбонса, Дирка Хальса, Яна Стеена. Одновременно с этим можно видеть, как аллегория пяти чувств «прорастает» еще в один

популярный сюжет – «Притчу о девах разумных и неразумных». Не последнюю роль в этом сыграло то, что разумных и неразумных дев в евангельской притче упоминается пять и пять – и тем самым иконографически сюжет позволял изобразить разумное и неразумное использование чувств разом. Таковы некоторые работы Иеронима Франка, Франса Франкена, Питера Лисарта IV.

Статья *С.И. Пискуновой* «Сюжет охоты и бестиарная символика в «Дон Кихоте» 1615 года» показывает, как важна в движении сюжета любая мелочь – например, внезапно появившийся заяц или клетка со сверчками в руках мальчишек.

Е.В. Пчелов в статье ««Царство Флоры» Пуссена и символика чувств» обратил внимание на композиционное решение этого произведения, выделив в его структуре не только круговое движение (что уже отмечалось в историографии), но и значение числа четыре. Картина в целом представляется символическим выражением идеи круговорота времени и жизни, обретения бессмертия через гибель в любви и последующее природное воскрешение. Иными словами, в картине воплощена идея вечности – вечности времени, природы и любви. Число четыре, обозначенное в картине в нескольких ипостасях, в частности, репрезентирует такие символические концепты, как смена времён года и четыре чувства (из пяти возможных). Последний аспект кажется немаловажным применительно к символизации чувств в культуре XVII века.

4 В статье *Т.А. Гуревич* «Тот, кто говорит о быках, скорее всего, видит сны о быках» – о «животной» синестезии в воспоминаниях, видениях и сновидениях Томаса Де Квинси» речь идёт о «животном» присутствии в особом типе текстов английского писателя-романтика Томаса Де Квинси, которые сам автор назвал «страстной прозой». «Страстная» проза – текст, в котором мы можем наблюдать взаимодействие музыки, живописи и поэзии с одной стороны и взаимодействие «животного» и «человеческого», происходящее в сфере чувств и ощущений, с другой. «Животное» и «человеческое» управляют произведениями на различных уровнях. В «страстной» прозе можно наблюдать череду превращений животного в человека и человека в животное, происходящее в воображении рассказчика и осуществляемое с помощью лингвистических «уловок».

Статья *А.В. Устинова* «Чувственный мир прошлого в русском историческом романе XIX века» посвящена наблюдениям за представлением в литературных произведениях панорамы действительности, передаваемой через призму человеческих ощущений (вкус, звук, цвет, запах и т.д.).

В рубрике «Зрение» две статьи:

Статья *Р.Р. Ганиевой* «Феномен зрения в произведении Висенте Бласко Ибаньеса «Мертвые повелевают», посвящённая анализу феномена зрения в романе испанского писателя XX в. Висенте Бласко Ибаньеса «Мертвые повелевают» (Los muertos mandan, 1909). Главный герой произведения, Хайме Фебрер, как потомок древнейшего знатного рода, живет в старом фамильном замке и видит, оглядывает, созерцает (ver, alcanzar con la vista, mirar, contemplar) артефакты старины, которые уже не принадлежат ему. Сама фигура героя через регресс зрения, синкретичного с другими органами чувств, входит в музейный комплекс как экспонат. Он рассматривает себя в зеркале и видит, что через его плоть просвечивает плоть давно умерших людей. Мертвые сосуществуют с живыми в одном вре-

менном срезе и при этом тиранически властвуют над ними. Эта власть мёртвых над живыми, власть традиции и есть одна из главных идей романа.

Статья *И.В. Макаровой* «**Замирное зрение Велимира Хлебникова**», в которой рассматривается оптимистическое целостное сознание Велимира Хлебникова на примере двух пьес: «Маркиза Дзэес» и «Зверинец»; размышляет о замирном видении Велимиром Хлебниковым места, как особом способе преодолевать смерть; увязывает осознанное зрительное восприятие с умением перемещаться в пространстве целостного мира.

В рубрике «Слух» –

Статья *О.А. Кулагиной* «**Акустическая метафора в творчестве Ж. Превера**», где кроме заявленной в названии акустической метафоры, рассматриваются также случаи сочетания в текстах Ж. Превера слуховой метафоры с другими сенсорными метафорами, в частности зрительной и осязательной – так что статья имела право быть включённой и в первую, синтетическую, рубрику.

В рубрике «Обоняние» –

Статья *О.Ю. Казмирчук* «**Трактовка ольфакторных мотивов в литературном творчестве детей**». Категория запаха, так называемые ольфакторные (связанные с запахами и их восприятием) мотивы, с большим трудом поддаётся словесному описанию. По мнению лингвистов, русский язык предоставляет человеку достаточно ограниченный набор средств для описания феномена запаха. В этой связи представляется интересным понаблюдать за тем, как справляются с этой задачей юные авторы, чей языковой опыт ещё невелик. Дети крайне редко прибегают к описанию запаха. Описания, а чаще просто названия запаха, используются в тех случаях, когда запах играет важную роль в развитии сюжета. Вкусовые ощущения описываются юными авторами ещё реже, примечательно, что в детском творчестве мотивы запаха и вкуса обретают обычно сходную семантическую трактовку: вкус и запах как нечто изменяющее, вдохновляющее, искушающее.

Вторая часть сборника «**Не сенсорикой единой**» оказалась более обширной. В поле зрения участников попали самые разные духовные, эмоциональные чувства, по своей сложности вполне достойные красивого названия концептов.

Первым в этом списке мы поставили «**Чувство любви**».

В этой рубрике три материала.

А.Е. Махов в статье «**Чувства любви: три средневековые схемы**» показал, что различные представления о любви в средневековой культуре предполагают различные конфигурации (схемы) чувств. Количество чувств, использованных в схеме, может составлять три (в теории «чистой любви» Андрея Капеллана), четыре (в топосе «пяти линий любви», описанном Э. Р. Курциусом), пять (у Вильгельма из Сен-Тьерри). В схеме одно из чувств может быть доминирующим (зрение у Андрея Капеллана), но доминанта может и отсутствовать (в топосе «пяти линий любви»).

А.В. Топорова в статье «**"Spiriti" и "spiritelli" у Гвидо Кавальканти и Данте Алигьери: персонализация чувств**» анализирует случаи употребления слов «дух», «духи», «малые духи» в поэзии Гвидо Кавальканти и в «Новой жизни» Данте Алигьери и выявляет причины именно такого употребления. В лирике Кавальканти любовь описывается как страшная иррациональная сила, как битва между Амором и чувствами и

способностями любящего, разворачивающаяся в его душе. Лирический герой чаще выступает как объект, а не как субъект действия, подлинными же действующими лицами предстают *spiriti* – персонафицированные чувства или душевные свойства. Вместе с тем эти «духи» можно рассматривать как способности чувствительной души, а «дух любви» как универсальный интеллект, оплодотворяющий индивидуальный разум – опираясь на учение Аверроэса, которым Кавальканти увлекался.

В «Новой жизни» также намечается связь с философией: Данте использует теорию Альберта Великого о трех силах или духах, обитающих в человеке. Одновременно он вводит «небесный» аспект, ставший фундаментальным для стильновистской концепции любви.

Статья *А.В. Святославского* «**О роли языковых средств в формировании композиции и символического строя поэмы М. Пришвина «Фацелия»**» посвящена одному из наиболее сложных с точки зрения формальной организации художественного текста произведений отечественной словесности – поэме М. Пришвина «Фацелия», которую автор считал «жемчужиной» своего творчества. Привычный литературоведческий подход мало что дает для постижения композиционного единства этой поэмы и ее жанра, на первый взгляд представляющей конгломератом дневниковых записей, авторских рефлексий, сюжетно-повествовательных фрагментов и лирических стихотворений в прозе. На помощь приходит лингвистический и семиотический анализ, включая разработанный в XX в. акад. В. В. Виноградовым подход к композиции художественного текста, понимаемой как система «динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве». В основе поэмы мир чувств и ощущений повествователя и лирического героя, в котором восприятие природы проникнуто чувством любви к женщине.

За любовной рубрикой следует рубрика, посвящённая «*чувству одиночества*».

В статье *А.В. Архангельской* «**Дом без ушей, а горница без очей: чувственная метафорика одиночества в древнерусской литературе**» рассмотрены изобразительные средства, которые используются в древнерусской литературе при описании ситуации одиночества. Предметом анализа стали литературные женские вдовьи плачи (в русле соотношения с фольклорной традицией) в «Слове о полку Игореве» и «Слове о житии и о преставлении великого князя Димитрия Ивановича, царя русского», плач пермской Церкви в «Житии Стефана Пермского», социальный аспект одиночества в «Слове» Даниила Заточника, реализация мотива в «Повести о Петре и Февронии Муромских».

Чувство одиночества в развитии сюжета поддержано «*чувством меланхолии*».

А.Д. Ивинский в статье «**“<...> мы не любим меланхолических писем”: к вопросу о полемике Екатерины II и Н.И. Новикова в 1769–1770 гг.**» рассуждает об истинном смысле слова «меланхолический» в литературной полемике. «Всякая всячина» называла тексты «Трутня» «меланхолическими письмами». В этой характеристике часто видели политический подтекст: взаимоотношения Екатерины II и Н.И. Новикова описывались в категориях «борьбы» «просветителя» с «режимом». Однако это объяснение не выдерживает критики: нет данных, которые подтверждали бы, что в конце 1760 – начале 1770-х гг. существовал какой-то «конфликт» между императрицей и Новиковым. С точки зрения автора статьи, «обви-

нения» в «меланхолии» – общее место французской литературы XVII-XVIII вв. Екатерина II ставила перед собой задачу создания русского honnkte homme, поэтому обратилась к богатейшей традиции европейских трактатов, обучавших «науке жить между людьми», savoir-vivre.

Меланхолический настрой рубрикации нарушается *«чувством экстаза»*.

К.В. Абрамова в статье *«Завел глаза, чтоб стрекотать»: экстатические мотивы и образы насекомых в поэзии Бориса Пастернака»* анализирует образы насекомых, часто появляющихся в поэтических произведениях Бориса Пастернака. В использовании этих образов преломляются основные черты и темы поэтики Бориса Пастернака, особенно экстатические мотивы: темы наивысшего напряжения чувств, страсти, великолепия. Инсектные образы в текстах книги стихов Бориса Пастернака «Темы и вариации» не застывшие, они постоянно трансформируются, выдвигаются на первый план, соединяясь с лирическим «Я» поэта-творца, с лирической героиней и другими элементами художественными элементами стихотворения. Такое акцентирование поддерживается и на асемантическом уровне текстов, в частности, с помощью строфического разделения стихотворений и уникальной системы рифмовки (рассматривались тексты «В Степи охладевал закат...» и «Весна была просто тобою...» из книги «Темы и вариации»). Образы насекомых в этих текстах и связанные с ними мотивы наивысшего напряжения чувств, экстаза, творческого или любовного, оказываются в центре внимания читателя.

От чувства экстаза недалеко до *«чувства греха»*.

Статья **О. В. Субботиной** *«От обжоры до гурмана: грех чревоугодия в европейской графике XV-XVI веков»* посвящена анализу основных образов греха чревоугодия в графике позднего Средневековья и раннего Нового времени. Сравнивая разные изобразительные источники, автор попытался выявить иконографические и художественные особенности гравюр 15-16 вв.

В рубрике *«Влечение к отвратительному»* –

Алиса Львова в статье *«Плеоназм чувств, или радость от гадости»* с упоением астро- и микрофилолога анализирует всякого рода «мерзостную дрянь» в стихах поэта, рождённого под знаком Скорпиона.

В рубрике *«Синтетическое чувство-мышление»* –

Статья **М.Ф. Надъярных** *«Мифологика идеального восприятия (“Святой Марк” Жоана Гимараинса Розы)»*. Рассказ **Ж. Гимаринса Розы** «Святой Марк» рассматривается автором статьи как особый пример репрезентации пути к идеальному мифологическому синтетическому восприятию в контексте характерно латиноамериканской аксиологии синтеза традиций.

В рубрике *«Чувства в картах Таро»* –

Статья **Ольги Лемберг** с красноречивым названием: *«Двойки и кубки, или тайна Мудрой Женщины: тема чувств в Таро»*.

Заключительная часть сборника – *«Бесчувствие»*.

В этом разделе два материала.

И.В. Ершова назвала свою статью *«Черви как бесчувствие в “загробных видениях” Средневековья»*. Черви – частый атрибут изображения мёртвого тела в средневековых текстах, описывающих переход или нахождение в загробном мире. Символический смысл присутствия червей говорит, во-первых, о смерти как факте; во-вторых, о бренности тела,

стремительно разрушающегося после смерти (*ubi sunt, vanitas*). При этом бесчувствие сопровождающее тело, изъеденное червями, в значительной мере вызвано самой природой червей, не имеющих никаких чувств, собственных живым существам. Анализ староиспанских версий XII-XIV вв. «спора тела и души» показывает, что черви на теле (мёртвом или живом) – это не только брэнность, но и предельный случай бесчувствия, как в отношении отсутствия земных чувств, так и в отношении способности воспринимать все, что происходит в загробном мире, т.е. способности чувствовать саму ситуацию наказания/вознаграждения, гибели/спасения, которая и является главным содержанием всякого визионерского текста. Этим, в частности, можно истолковать появления червей в «Аду» Данте только в описании душ ничтожных (Ад, 3, 64-69.)

Завершает сборник статья *О.Л. Довгий* «**Чувства: иметь или не иметь**», в которой автор, анализируя варианты существования оппозиции «иметь/не иметь» на уровнях RES/VERBA приходит к весьма неожиданным выводам.

Предыдущие 4 сборника заканчивались словами: «Программа “RES et VERBA” продолжается».

Не будем отступать от традиции и в пятом. Уже совсем скоро – в последние пятницу-субботу сентября – начнётся наша 6-я встреча. Её название – «Бестиарий движений».

Ждём старых и новых друзей.

Антон Нестеров

Аллегория Пяти чувств в изобразительном искусстве XIII – XVII вв.: эволюция от сюжета к мотиву

Изучение иконологии интересно не только тем, что дает возможность приблизиться к пониманию того, как мы мыслим образами, но и тем, что позволяет проследить русла подземных рек, питающих культуру. Время от времени воды этих рек пробиваются на поверхность и начинают бить живыми источниками: отдельные ручейки сливаются в полноводный поток из которого охотно черпают те, кто делает искусство – а потом этот поток опять уходит под землю, до следующего раза...

Один из примеров тому – история визуальной репрезентации Пятирицы чувств, то есть, данных человеку способностей восприятия: зрения, слуха, осязания, обоняния и вкуса. Эти репрезентации присутствуют в европейской художественной культуре начиная с раннего Средневековья – но долгое время их бытие в ней весьма маргинально – и вдруг, начиная с середины XV в., они выступают на передний план, притягивают к себе внимание массы художников – чтобы к концу XVII в. раствориться среди других сюжетов и мотивов, занимающих живописцев.

Самый ранний из дошедших до нас объектов европейского искусства, на которых представлена аллегория пяти чувств – так называемая Фуллерова брошь IX века, хранящаяся в собрании Британского музея (илл. 1). Она представляет из себя крест, вписанный в два круга. В сердцевине креста расположена мужская фигура, взгляд которой обращен навстречу зрителю – она символизирует Зрение, чувство, которому чаще всего отдавалось главенство в иерархии восприятий¹. Сектора, образованные крестом, отданы четырем другим фигурам, изображенным в профиль или три четверти и олицетворяющим, соответ-



Илл. 1. Фуллерова брошь. IX в.
Британский музей, Лондон.

Илл. 2. Парижский кодекс.
Ms. Lat. 76, fol. 327r.
Библиотека Женевы.



ственно, Слух, Осязание, Вкус и Обоняние. Во внешнем круге в 16 медальонах представлены растения, птицы, животные и люди, символизируя разнообразие тварного мира².

Аллегорические изображения пяти чувств в виде мужских фигур с соответствующими атрибутами – зеркалом у Зрения, музыкальным инструментом – у Слуха, и т.д. присутствуют на книжных

10 миниатюрах, начиная в XIII в. Именно такими мы видим их на одном из инициалов Парижского кодекса, содержащего 13 малых сочинений Аристотеля, ныне хранящегося в Библиотеке Женевы (илл. 2). Чаще всего подобные изображения представлены в рукописях Аристотеля, и прежде всего – во Второй книге трактата «О душе», где учение о чувствах изложено наиболее полно. Популярность этого трактата не в последнюю очередь связана с тем, что в ходе затянувшегося не на одно столетие спора реалистов и номиналистов, обе стороны раз за разом ссылались именно на него³. Порой в инициалах изображались не все пять чувств, а лишь несколько из них, как в рукописи конца XIII в. аристотелевых трактатов «О природе» из коллекции Британской библиотеки, где в букву «О» вписаны две мужских фигуры – одна с трубой, а другая с цветком в руках, – они олицетворяют Слух и Обоняние (MS Harley, fol. 216. Британская библиотека, Лондон). Выбор для этого мужских фигур объяснялся не в последнюю очередь тем, что все пять слов, обозначающие чувства, в латыни – мужского рода⁴.

Встречаются в эту эпоху также композиции иного типа, где пять чувств представлены мужчинами, собравшимися за пиршественным столом – так, в частности, выполнен один из инициалов в трактате Аристотеля «О чувствах», хранящимся в Йельской медицинской библиотеке (MS 12, fol. 180r). Позже, на излете эпохи Возрождения, этот сюжет приобретает особую популярность.

При этом, параллельно с антропоморфным олицетворением чувств, существовал и принципиально иной способ их репрезентации, в виде пяти животных, каждому из которых традиция, также восходящая к Аристотелю, приписывала максимальное развитие соответствующей способности. До нас дошел средневековый школярский стишок, сложенный для лучшего запоминания этих соответствий:

Nos aper auditu, lynx visu, simia gustu,
Vultur odoratu praecellit, aranea tactu⁵.

[В нас от кабана слух, от рыси зрение, от обезьяны вкус, от стервятника превосходное обоняние, от пака осязание].

Именно так пять чувств представлены на одной из сохранившихся фресок XIV в. в башне в местечке Лонгтроп недалеко от Питерборо (илл. 3).

Особый интерес представляет в этом отношении иллюстрация к «Библии нищих», созданной на границе XIV и XV вв., из коллекции Апостольской библиотеки Ватикана (илл. 4):

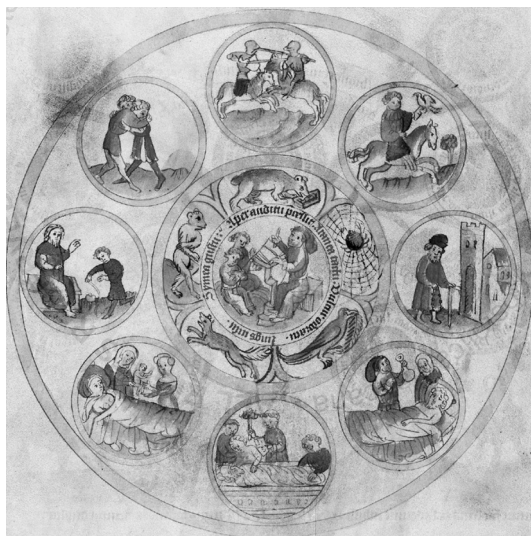
на ней в центре мы видим наставника, обучающего юных отроков, затем по кругу в медальонах даны зооморфные олицетворения пяти чувств, в свою очередь, вписанные в больший круг, где изображены семь возрастов человека. Дидактический посыл этого рисунка предельно ясен: мир раскрывается человеку через чувства, но они в равной степени могут толкать его как к добру, так и ко злу, поэтому на протяжении всей жизни мы должны контролировать и направлять их с помощью наставника – разума.

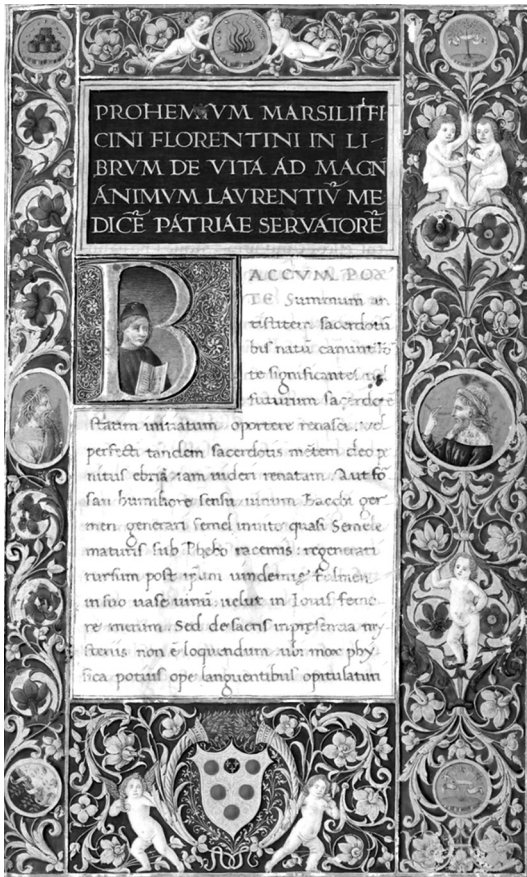
Чуть иную иллюстрацию этих же представлений предлагает миниатюра из трактата XIII в. «Сад утешения» (Verger de soulas), хранящегося в Национальной библиотеке Франции (MS fr. 9220, fol. 31r). Это сочинение является одной из версий популярных в ту эпоху «Зерцал теологии» – иллюстрированных сборников со схемами, посвященными догматам теологии и моральному учению Церкви и призванных помочь при составлении проповедей и принятии исповедей⁶. Миниатюра организована в виде трех вертикальных рядов, где слева даны семь служб Часов, совершаемых церковью (так как автор миниатюры исходит из определенной иерархической логики, даем перечисление объектов в каждом ряду снизу вверх): заутреня, первый час, третий



Илл. 3. Фреска из Лонгтропской башни. XIV в.

Илл. 4.
Библия нищих.
Кон. XIV – нач. XV вв.
Апостольская библиотека,
Ватикан.
MSS Pal. lat. 871, fol. 21r





Илл. 5.
Марсилио Фичино.
De vita...
Подарочный список,
поднесенный
Козимо Медичи.
1489 г.
Библиотека Лауренциана,
Флоренция.

час, шестый час, час девя-
тый, вечеря и повече-
рие; в центре – семь эпи-
зодов Страстей Христо-
вых: Предательство
Иуды, Бичевание, Несе-
ние Креста, Прибывание
к Кресту, Распятие, Сня-
тие с Креста и Положе-
ние во гроб; справа же в
соответствии им постав-
лены в виде женских
фигур аллегорические
изображения Пятерицы
чувств – Слуха, Зрения,
Вкуса, Обоняния и Ося-
зания, – а над ними: ал-
легория Добровольного
Согласия (*Volenti non fit
iniuria*) и аллегория Сво-
боды Воли (*Liberum
Arbitrium*). Тем самым
подчеркивается, что, по-
дражая Христу, верую-
щий должен, сохраняя

свободу воли, неуклонно смирять свои чувства, добровольно идя на то, что требует от него Провидение.

Церковь не третировала чувства, но остерегала от потакания им. Истолковывая то место в евангелии от Иоанна, где Иисус беседует с самарянкой, у которой было пять мужей, Гуго Сен-Викторский указывает, что здесь представлена аллегория пяти чувств, и самарянка искала от них лишь наслаждений, не ведая о том, что такое истинный брачный союз и какова его сущность⁷. Даруемые чувствами наслаждения отвлекают человека от наслаждений мира высшего. Так, рассуждая о Пятерице чувств, Гуго Сен-Викторский подчеркивал: «Число же пять, воистину, олицетворяет природного человека, который, не совсем покорился снадощим его хотениям плоти – а отчасти стыдится их, но все помыслы его направлены на то, чтобы служить услаждению чувств внешних, которые любезны ему, тогда как не ведает вовсе, что есть услады духовные⁸».

Необычная для XIII в. черта последней из рассмотренных миниатюр – использование женских фигур для персонификации чувств. Видимо, это связано с тем, что в дидактическом рвении миниатюрист хотел подчерк-

нужно необходимость «благой ориентации» чувств верующего и потому избрал женские фигуры для олицетворения таковых, ибо традиционно добродетели изображались в женском облике.

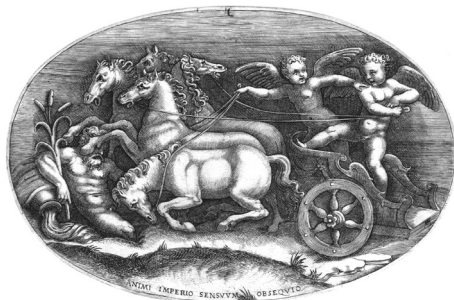
Новая волна интереса к репрезентации пяти чувств возникла в изобразительном искусстве в конце XV – начале XVI вв. и была связана с влиянием платонизма Марсилио Фичино, – в первую очередь его комментария к платоновскому «Пиру», написанного в 1469, а изданного в 1484, и трактата «О жизни» (1489 – *илл. 5*)⁹. Характерно, что комментарий к «Пиру» стал больше известен под своим подзаголовком – «О любви».

Что до трактата «О жизни», в нем Фичино, опираясь на платонизм, попытался создать практическую магико-медицинскую систему, призванную помочь человеку взойти к постижению «того Целого, в котором мы живем и движемся и обретаем свое бытие»¹⁰, и открывающегося лишь определенным образом настроенным сознанию и чувствам. «Ибо, как учит Платон, вторя Тимею Пифагорийцу, мир был устроен Благом, так, чтобы быть настолько прекрасным, насколько это возможно»¹¹. Потому мироздание не только наделено телесностью, но сопричастно жизни и разуму. Соответственно, помимо тела этого мира, привычно явленного нашим чувствам, есть и тело, чей дух скрыт внутри него и бежит того, чтобы открыться нашим слабым чувствам. В этом духе расцветает душа; а в этой душе сияет разум. И как в подлунном мире воздух не соединяется с землей иначе, как через воду, а пламя – с водой, иначе, как через воздух, так и в мироздании тот род посредника, что определяет влечение души к телу, выступая связью между ними, мы называем духом. Душа же, в свою очередь, есть связующее звено между духом и телом мира, благодаря чему мы можем достичь божественно разума»¹², – пишет Фичино.

По Фичино, чувства требуют определенного обращения, воспитания и «настройки», чтобы мы могли возноситься к постижению небесного порядка вещей¹³.

Явно под влиянием идей Фичино была выполнена гравюра Адама Гизи по рисунку Джулио Романо «Animi imperit sensuum obsequio» (Душа повелитель, чувства в подчинении – *илл. 6*). Пара тутти на гравюре правят колесницей, запряженной пятеркой коней, соотносенной с пятеркой чувств, несущейся навстречу лежащему поперек дороги Водолею. В астрологии Водолей является ночным домом Сатурна – одним из двух Зодиакальных знаков, находясь в которых планета ярче всего проявляет свое влияние. Сатурн же покровительствует меланхолии – которую Фичино, вслед за древними, считает темпераментом, присущим людям творческим и мыслителям – и, собственно, большая часть Первой книги трактата «О жизни» посвящена тому, насколько меланхолия способствует умственным занятиям и экзальтации чувств, ведущей к творческому безумию.

Заметим, что если первоначально идеи Фичино затронули



Илл. 6.
Джулио Романо «Animi imperit sensuum obsequio».
1547 – 1587. Британский музей, Лондон.



Илл. 7.
Похищение
Ганимеда.
По рисунку
Микеланджело.
Ок. 1542 г.
Британский
музей,
Лондон.

сравнительно узкий круг тех, кто оказался сопричастен его Академии – так, следы этого влияния прочтываются в «Весне» (1484) Боттичелли, то к концу XVI в. платонизм в его «флорентийском изводе» стал своеобразной культурной модой. Например, поэма Джорджа Чапмэна «Освобожденная Андромеда» (1614) открывается, по сути дела, рифмованным пересказом II и III глав фичиновского комментария к «Пиру»¹⁴, а знаменитый «Экстаз» Джона Донна просто переполнен платонизмом... К концу XVI в. «О любви» Фичино выходит в ряде переводов – только во Франции в 1542 появляется трактат «Определение любви» Жюлья Горроца, где в приложении дана часть текста Фичино, в 1546 выходит перевод «De amore» на французский, выполненный Жаном де ла Гаем, а в 1588 появляется перевод Гая Лефевра де Бодерье¹⁵, что касается трактата «О жизни» – он не менее востребован¹⁶. Французские переводы представляют для нас особый интерес, ибо, как мы увидим ниже, особую популярность в изобразительном искусстве сюжет «пять чувств» в это время получил во Фландрии, где французский язык употреблялся если не наравне, то вместе с нидерландским.

О том, насколько глубоко идеи флорентийского неоплатонизма опре-



Илл. 8. Харменс ван Рейн Рембрандт. Похищение Ганимеда. 1635. Галерея старых мастеров. Дрезден.

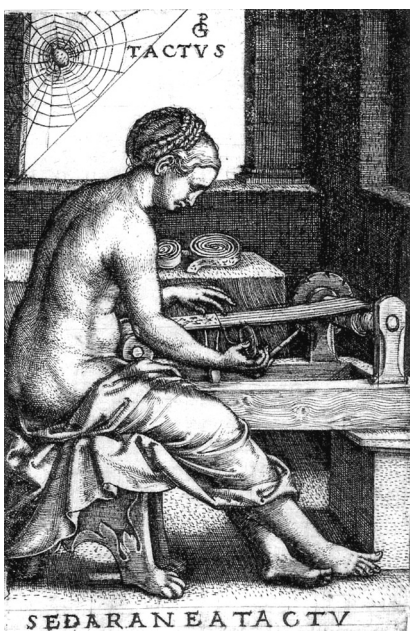


Илл. 9. Харменс ван Рейн Рембрандт. Адам и Ева. Грехопадение. 1638. Британский музей, Лондон.

делили атмосферу времени, свидетельствует то, что экзальтация чувств, на которой настаивал Фичино в трактате «О жизни», нашла отражение в работах целого ряда художников, попытавшихся выразить ее через сюжет о прекрасном юноше Ганимеде, похищенном орлом, как на гравюре у Джулио Кампаньолы (ок. 1500 – 1503) – или Филиппа Томазина по рисунку Микеланджело (ок. 1542 г. – илл. 7)¹⁷. Но гораздо больше свидетельствует об том созданная в противовес подобному упоению экстазами «Похищение Ганимеда» Рембрандта, на котором мы видим уносимого хищной птицей пухлого противного младенца, в злобной растерянности обернувшегося лицом к зрителю (илл. 8)¹⁸.

К концу XV – началу XVI вв. складывается новый изобразительный канон, соединяющий в единый образ антропоморфное и зооморфное изображения. У начала этого канона стоял художник Георг Пенц, создавший около 1544 г. серию гравюр, на которых Пятерница чувств была представлена в виде сидящих женских фигур, занятых характерным делом и сопровождаемых звериными атрибутами, позаимствованными у средневековой традиции: так, Зрение созерцает небосвод за окном и у ног его лежит рысь, Слух сидит в окружении музыкальных инструментов и при нем изображен кабан, Обоняние нюхает букет цветов и рядом мы видим орла, Осязание, подобно Арахне, сидит за ткацким станком, а в левом верхнем углу рисунка изображена паутина, Вкус подцепляет что-то из тарелки вилкой, а справа на полу примостилась обезьянка (илл. 10-13)¹⁹...

Изобразительное решение, найденное Пенцем, вскоре было растиражировано множеством художников, с некоторым изменением внутри канона: Слуху в соответствие был поставлен олень, Обонянию – собака, а Осязанию – сокол или попугай. Это новое «распределение» животных-



Илл. 10-13. Георг Пенц. Из цикла «Пятерница чувств». Зрение, Слух (верхний ряд), Обоняние, Осязание (нижний ряд). Ок. 1544. Британский музей, Лондон.



Илл. 14. Пьер Ландри по рисунку Криспинадю Пассе. Из цикла «Пять чувств». Обоняние. 1650-е гг. Британский музей.

атрибутов представлено в серии гравюр «QUINQUE SENSUUM typi in usum aurifabroru exarati», изданных в 1590-х гг. Криспином дю Пассе, – и позже повторенное им в подобном же, но более «изящно» выполненном цикле, в 1650-е перепечатанном Пьером Ландри (илл. 14), или у Фрэнсиса Клейна в «Quinque sensuum descriptio, in eo picturae genere quod (Grottesche) vocant Itali» (Описание Пяти чувств в манере, которую итальянцы называют гротеском) 1646 г.

Все это – серии гравюр, на которых Чувства представлены по отдельности. Серии эти были весьма и весьма многочисленны: сюжет пользовался несомненной популярностью – гравюрные листы с изображениями Зрения, Слуха, Осознания, и т. д. создавали Абрахам и Никола де Брюйн (серия 1569 г.), Давид Тенерис Младший (две недатированных серии листов), Йохан Бара (серия гравюр между 1623 и 1635) и множество других художников²⁰.

То, что для аллегорических фигур Чувств были избраны сидячие позы, позволяло легко отличать их от Грехов – те могли изображаться со сходными атрибутами: Гордыня (Superbia) – с зеркалом, как Зрение, Любострастие (Luxuria) – с Птицей на руке, как Осознание, Чревоугодие (Gula) – со свиньей, как Слух, но иконография предписывала Грехам стоять и отклонения от этого правила чрезвычайно редки (ср.: илл. 15 и 16; 17 и 18).

Гораздо реже, чем серии с отдельными изображениями чувств встречаются работы, где чувства «позируют» все вместе, – в этом случае раз за разом акцентируется их гармоническое равновесие. Этот аспект такого рода изображений можно прекрасно проиллюстрировать гравюрой Иниго Джонса, запечатлевшей одну из триумфальных арок, выстроенных в



18

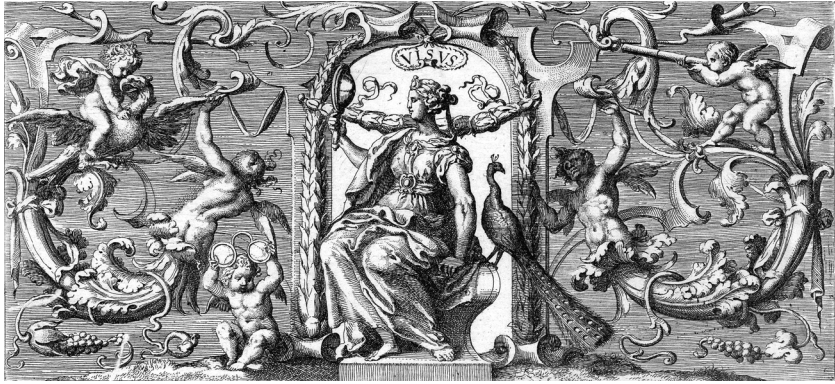
Илл. 15. Хендрик Гольциус. Похоть.
Ок. 1587. Британский музей.



Илл. 17. Хендрик Гольциус. Гордыня.
Ок. 1587. Британский музей.



Илл. 16. Пьер Ландри по рисунку Криспина дю Пассе.
Из цикла «Пятерика чувств». Осязание. 1650-е гг. Британский музей.



Илл. 18. Фрэнсис Кляйн. Из цикла «*Quinque sensuum descriptio, in eo picturae genere quod (Grottesche) vocant Itali*». Зрение. Британский музей.

Лондоне в марте 1604 г. к коронации Иакова I. На въезде в Чипсайд была воздвигнута арка *Nova Arabia Felix* – Блаженная Новая Аравия, призванная символизировать изобильную, девственную землю. На арке изображался Источник Добродетели, вокруг которого располагались аллегорические фигуры Пяти Чувств. У подножия же чаши источника спали Разруха и Забвение.

На картине фламандца Антуна Клаесинса (между 1580 и 1590 гг., Национальная галерея Канады – илл. 19) на фоне речного пейзажа с замком представлены сидящие полукругом Осязание с соколом на левой руке и черепахой у ног, Вкус с плодами, лежащими в вазоне справа и застывшей рядом обезьянкой, Зрение с зеркалом и орлом, Осязание с букетом цветов и собакой, и Слух с оленем и лютней.

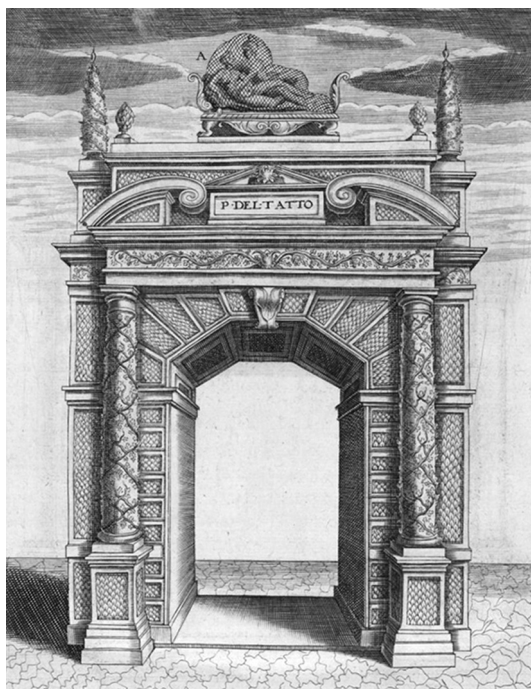
Осязанию придана черепаха как бы от противного: панцирь защищает ее от соприкосновения с миром, оберегая и храня уязвимое тело животного. Дело в том, что осязание в первую очередь связывали в ту эпоху с чувственностью и плотским, низовым аспектом любви – и, соответственно, все, имеющее отношение к тактильности, требовало тщательного контроля и защиты от нежелательных контактов. На множестве гравюр, изображающих осязание, повторяется один и тот же



Илл. 19. Антон Клаесинс. Аллегория чувств. Между 1580 и 1590 гг. Национальная галерея Канады, Оттава.

Илл. 22.
 Бартоломео Бене.
 Врата осязания.
 Civitas veri sive morum.
 Париж, 1609.

навершии Врат Осязания изображены Венера и Марс в самый жалкий момент их любовной истории – когда они пойманы на ложе любви волшебной сетью Гефеста и выставлены на посмешище всех обитателей Олимпа (илл. 22)²¹. Такая заведомая «дискриминация» Осязания у Бене связана с тем, что Аристотеля он «читал» на фоне Платона и его учения о душе, а еще точнее – на фоне неоплатонизма Фичино²². Последний же в комментарии к платоновскому «Пиру» выступил своеобразную

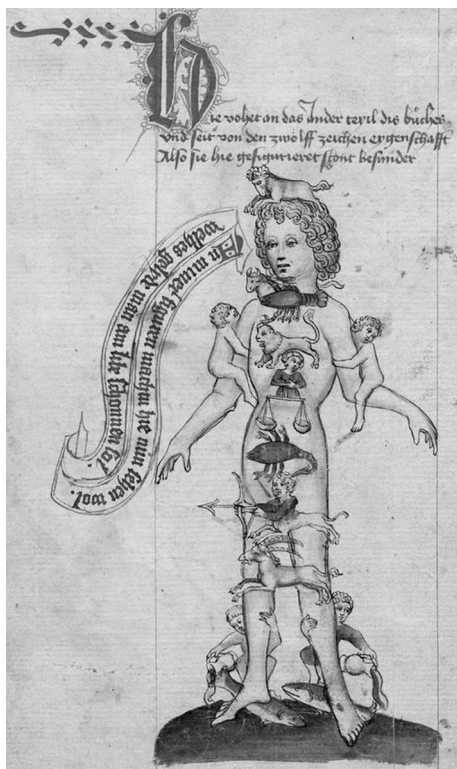


SCORPIVS IRATA TACTVS DAT VNIVERA CAUDA
 Thus having ore my cheare with ease I stand
 But OH how SCORPION bites mee by the hand?

иерархию чувств и писал, что «когда мы говорим о любви, ее надо понимать как желание красоты... Красота тройка – красота душ, тел и голосов. Красота душ постигается умом; тел – воспринимается зрением; голосов – только слухом. И так как, следовательно, мы можем наслаждаться красотой только посредством ума, зрения и слуха, любовь же есть желание наслаждаться красотой – то любовь довольствуется умом, зрением и слухом. Зачем же тогда обоняние? Зачем необходимы осязание и вкус? Эти чувства воспринимают запахи, вкусовые ощущения, тепло, холод, мягкость и твердость и им подобное. Ни в одном из этих качеств не заключена человеческая красота, так как они являются простыми формами... Эрот рассматривает плод красоты как ее предел. Она имеет отношение толь-

Илл. 23. Йохан Бара.
 Из цикла «Пятерница чувств».
 Осязание. Между 1623 и 1635.
 Британский музей, Лондон.

Илл. 24.
 Генрих фон Лауфенберг.
 «Regimen Sanitatis». 1429
 (Ms. germ. fol. 1191,
 Берлинская
 государственная библиотека).



ко к уму, зрению и слуху. Итак, Эрот ограничивается этими тремя чувствами; влечение же, которого ищут иные чувства, называется не любовью, а бешенством и распутством...²³»

Этот «негативный» аспект осязания ярко представлен на гравюре Йохана Бары из серии «Пять чувств» (илл. 23). На гравюре изображена юная девушка, стоящая в алькове, расслабленно положив руку на спинку кровати, смотрящая прямо на зрителя и не замечающая, что притаившейся на подушке скорпион сейчас ужалит ее в палец. Латинская подпись под гравюрой гласит: *Scorpius erata tactus dat vulnera cauda* [Скорпион в злобе язвит хвостом незащищенное осязание], а английское двустишие комментирует Thus

leaning ore my cheare with ease I stand / But OH this SCORPION bites mee by the hand [Лишь на мгновение по неосторожности приоткрыла свою симпатию/ и вот скорпион впивается мне в руку]²⁴. Как и паук, скорпион принадлежит к арахноидам и тем самым вполне объяснимо его использование в качестве своеобразной «метонимической замены» паука, являющегося, как говорилось выше, символом Осязания²⁵. Но следует учитывать еще и то, что в астромедицине Средневековья и Возрождения знак Скорпиона управлял всем, что связано с гениталиями – достаточно взглянуть на классический образ «Зодиакального человека», известного, прежде всего, по миниатюре братьев Лимбурггов из «Часослова герцога Беррийского», но встречающегося во множестве других молитвенников, альманахов и трактатов вроде «Regimen Sanitatis» (1429) Генриха Лауфенберга (илл. 24).

По-своему опасности, связанные с осязанием, акцентирует и гравюра Корнелиса Якобса по рисунку Хендрика Гольциуса, напечатанная в 1596 г. Мы видим на ней обнаженную женскую фигуру, данную в не совсем обычном для иконографии чувств развороте: от зрителя, в три четверти. Тем не менее, классические атрибуты – паутина и черепаха позволяют легко идентифицировать ее как Осязание (илл. 25). Но на гравюре представлен и третий атрибут – змея, пытающаяся укусить женщину за пятку. По сути, это все тот же ядовитый, язвящий скорпион, что у Бары, и здесь



Илл. 25. Корнелис Якоб по рисунку Хендрика Гольциуса. Из цикла «Пятерича чувств». Осязание. 1596. Рейксмюзеем, Амстердам.



Илл. 26. Якоб Матам по рисунку Франка Эстия. Зависть. 1593. Рейксмюзеем, Амстердам.

задействованы те же коннотации, однако явно присутствует еще и отсылка к классической иконографии Invidia – Зависти, изображаемой как тощая изможденная женщина, вгрызающаяся в сердце, которое держит в руке, и сжимающая в другой руке извивающуюся змею (илл. 26). У многих авторов, так или иначе касавшихся тем морального богословия, ревность – Zelus – часто выступала как одно из частных проявлений зависти²⁶. Тем самым, понятие Invidia порой применялось и для описания любовной ревности. Взаимная страсть неотделима от взаимной ревности, а то, что эта ревность неизбежно оборачивается завистью и коварством, превосходно выражено в гравюре Дирка Волцхерца Корнхерта «Безумие Похоти», на которой изображены полуобнаженные любовники, которых Амур подталкивает в объятия друг друга, при этом женщина намерена ударить возлюбленного кинжалом в спину, а тогда как стервятник, в чью шею переходит надетый на мужчине колпак, норовит клонуть женщину в затылок (илл. 27). С «жалящими» аспектами любви связан и другой момент – мы имеем дело с эпохой, когда Европа была поражена эпидемией венерических заболеваний и слишком часто эротический опыт нес с собой горькие последствия. Именно о такого рода опасностях любви предупреждает гравюра Йохана Саделера, изготовленная между 1588 и 1595 г. На ней мы



Илл. 27. Дирк Волцхерц Корнхерт.
Безумие Похоти.
Рейксмузеум, Амстердам.

видим сидящую у столика с яствами и напитками женщину с лютней, причем прическа женщины собрана в «рожки», недвусмысленно указывая на причастность силам, искушающим человека. За спиной женщины расположен фонтан со статуями Амура и Венеры, из груди которой изливаются две струи, падающие в чашу фонтана и переливающиеся из нее таким образом, что образуют ручей. На переднем плане в этот ручей мочится собака, а чуть ниже по течению юноша пригоршней зачерпывает из него воды, чтобы выпить. Его пытается остановить, хотя явно – тщетно, приятель. Слева от юноши на другом берегу ручья стоит ученый, в одной руке держащий книгу, а другой указующий на статую Венеры (илл. 28). Пафос гравюры сводится к тому, что источники любви отравлены и бездумно пить из них крайне опасно

и чревато болезнями и недугами – перед нами не столько моральная проповедь, сколько санпросвет той эпохи – и об этом вполне недвусмысленно свидетельствует фигура ученого – собственно, врача. Интересной особенностью гравюры Саделера является то, что в ней присутствуют отсылки ко всем пяти чувствам разом: женщина с лютней, совершенно канонически повторяет аллегорию Слуха, напитки и яства на столике отсылают ко Вкусу, Собака – к Обонянию, книга в руках ученого/врача – к Зрению, а жест Венеры, приложившей ладони к груди в жесте «сцеживания молока любви» – к Осязанию, то есть, все чувства представлены здесь как совокупно задействованные в эротическом опыте.

Отсюда легко сделать шаг к пониманию того, почему цикл из пяти аллегорий чувств, написанных Питером Рубенсом и Яном Брейгелем Старшим с 1617 по 1618 год в едином формате (порядка 64 x 110 см – размеры отдельных картин отличаются друг от друга, максимум, на пару сантиметров) для штатгальтера Нидерландов Альбрехта VII Австрийского и его супруги Изабеллы Клары Евгении организован вокруг фигур Венеры и Амура (последний отсутствует лишь на «Аллегории Вкуса»²⁷). Остановимся на одной работе из этой серии – «Аллегории Осязания», больше известной как «Венера в кузнице Вулкана»²⁸ (илл. 29). Интересно, что на этом полотне можно увидеть разом все три «звериных» атрибута, связанных с тактильностью: черепахе, скорпиона и сокола.

Отгалкиваясь от сюжета, описанного у Вергилия: накануне решающей битвы тевкров с италийцами Венера приходит к Вулкану и просит



25

Илл. 28. Йохан Саделер. Похоть. 1588 – 1595. Рейксмузеум, Амстердам.



Аллегория Пяти чувств в искусстве

Илл. 29. Питер Рубенс, Ян Брейгель. Аллегория Осознания, или Венера в кузнице Вулкана. 1617. Прадо, Мадрид.



Илл. 30.
Франсиско Баррера.
Из цикла «Пятерница чувств».
Зрение.
Первая половина XVII в.
Частная коллекция.

того изготовить доспехи для ее сына Энея (Энеида, кн. VIII)²⁹. При этом Рубенс и Брейгель избирают композиционное решение (принадлежащее, вероятно, в большей степени Брейгелю – Рубенс выписывал на этом полотне фигуры, тогда как интерьер и его детали, по сути и определяющие композицию, принадлежат кисти Брейгеля), в котором основной акцент делается на контрасте обнаженной – нежной и уязвимой – плоти Венеры и самого разнообразного «военного железа», в изготовлении которого Вулкану нет равных. Сам божественный кузнец при этом едва различим – он работает у наковальни, прорисованной на дальнем плане картины, – а вот плоды его работы во множестве представлены на полотне: доспехи, кирасы, пики и арбалеты. При этом доспех, привлекающий наибольшее внимание зрителя, – он водружен на деревянную стойку и возвышается над грудой панцирей и кирас в левом углу картины, идентифицируется как принадлежавший Максимилиану I, императору Священной Римской империи и эрцгерцогу Австрийскому – тем самым Рубенс и Брейгель определенным образом увязывают мифологический сюжет своей работы с текущей политикой ее заказчика – Альбрехта VIII³⁰.

Все это вооружение либо защищает тело, с его способностью к осязанию, от ран – либо эти раны наносит: последний мотив усилен и изображением множества хирургических инструментов, разложенных на столике в правом углу картины. Рубенс и Брейгель выстраивают своеобразную философию тактильности, связывая ее с переживанием как телесного наслаждения, так и причиняемой телу боли. И три животных атрибута осязания в этом контексте акцентируют три различных аспекта Осязания и эротики: черепаха с ее панцирем, представленная в правом углу, указывает на защищенность от боли и соблазнов, ассоциируемых с тактильностью и сексом; изображенная слева на переднем плане, рядом с доспехами тройка скорпионов с их ядовитыми жалами напоминают об опасности и боли связанных с любовными увлечениями (этот мотив подчеркнут соседством хирургических инструментов и блюда с устрицами на столике справа – последние традиционно связываются во фламандско-голландской живописи с эротическими мотивами³¹); а сокол, котлящий птицу, в центре полотна, соотносится с любовной охотой, то есть, опять же, с эротикой³².

При этом Осязание соотнесено с остальными чувствами: напоминанием о них служит репрезентирующая Вкус обезьянка, притаившаяся в правом углу, и блюдо с виноградом у ног Венеры; пара псов в центре полотна и букет цветов на столике указывают на Обоняние. О Слухе призван напомнить олень, выделяющийся на переднем плане в группе убитых

животных, изображенных на одной из картин за спиной Венеры, – и вторящий ему олень, вытканый на ковре, что служит фоном для картин, сами же картины отсылают к Зрению. Тем самым они задают еще несколько контекстов для понимания общего смысла всей «Аллегии Осязания». В правом нижнем углу представлена реплика «Мученичества св. Лаврентия» Тициана. С одной стороны, она задает определенную политическую аллюзию: оригинал «Мученичества...» был заказан Филипом II для Эскориала в память победы над французами при Сент-Квентине во Фландрии, одержанной 10 августа 1557 г., в праздник св. Лаврентия. С другой стороны, смерть св. Лаврентия, заживо зажаренного на раскаленной решетке во время гонений Валериана, как бы сводит вместе мотивы тактильности и уязвимости тела, связанные с Венерой, и мотивы огня и мучения, приданные авторами «Аллегии Осязания» Вулкану и его мастерской. Стоящая на столике картина с оленем и массой других убитых животных своей композицией во многом напоминает две вещи Брейгеля: «Диану после охоты» 1620 г. и «Сатира, подглядывающего за спящими нимфами» 1621 г. Из собрания мюнхенской Пинакотеки. Охотничий мотив последней оказывается связан с общим замыслом «Аллегии» через богиню охоты Диану, хранящую чистоту. Расположенная над ней картина «работает», прежде всего на упомянутый выше политический контекст – она написана на библейский сюжет о том, как Господь спас Израиль от порабощения



Илл. 31. Адриан Коллаерт, по рисунку Мартина де Воса. Вкус. Ок. 1600 г. Британский музей, Лондон.

Илл. 32.
 Пьетр де Йоде
 Старший.
 Из цикла
 «Пятерика чувств».
 Вкус.
 Кон. XVI – нач. XVII вв.
 Британский музей,
 Лондон.



царем Сеннахиримом: «пошел Ангел Господень и поразил в стане Ассирийском сто восемьдесят пять тысяч. И встали поутру, и вот все тела мертвые. И отправился, и пошел, и возвратился Сеннахирим, царь Ассирийский, и жил в Ниневии» (4 Цар., 19 : 35-36). Интересно, что Рубенс и Брейгель использовали здесь в качестве модели не картину Рубенса на этот сюжет, созданную в 1612 г., а работу Кристофа Шварца³³, выполненную в 1570-ые гг. на основе композиции Ханса фон Аахена³⁴. С одной стороны, введение этого сюжета в «Аллегорию Осязания» призвано подчеркнуть, что никакая плоть не устоит перед Господом, с другой – напоминает о победе испанцев в войне с Францией. Овальная картинка над головой Венеры изображает какую-то медицинскую операцию и должна ассоциироваться с причинением боли, что подчеркивается и ее непосредственным соседством – изображением на ковре пса, терзающего оленя, при этом сам ковер служит фоном для разложенных на столике хирургических инструментов и двух выдернутых зубов³⁵. Рядом с изображением операции – сцена Бичевания Христа, опять же, связанная с причинением телесной боли. И, наконец, висящая сверху картина «Страшный суд» является несколько измененной репликой работы самого Брейгеля созданной в 1595 г. (В 2001 г. она была продана на Парижском аукционе Галереи Гомбре в частную коллекцию). Появление здесь этого сюжета неслучайно: иконография Пяти чувств как раз в этот период начинает весьма явственно расходиться в двух направлениях, определяемых представлениями об их должном и недолжном использовании, и мотив разделения праведников и грешников оказывается ей очень созвучен.

Заметим, что с начала XVII в. соединение в одной композиции Аллегории Чувств и каких-то иных мотивов становится у художников своего рода «хорошим тоном», – демонстрацией интеллектуальной изощренности. Так, испанец Франсиско Баррера создает серию работ маслом, где женские персонификации чувств помещены на фоне задника, изображающего сцену из Книги Бытия, а рядом с каждой из персонификаций помещена

картина, на которой представлена сцена из Нового Завета. Так, Зрению соответствуют сюжеты «Адам и Ева в Раю» и «Исцеление слепого» (илл. 30), Слуху – «Бог упрекает Адама и Еву, вкусивших от Древа Познания» и «Проповедь Иоанна Крестителя», Обонянию – «Бог вдыхает душу в Адама» и «Мария Магдалина омывает ноги Христа миром», Осязанию – «Изгнание Адама и Евы из Рая» и «Христос протягивает руку тонущему апостолу Петру», а Вкусу – «Искушение Христа» и «Умножение хлебов»³⁶. Сходное распределение сюжетов, сопровождающих аллегии Чувств, можно встретить в цикле гравюр Адриана Коллаерта, выполненных по рисункам Мартина де Веса (ок. 1600 г.), с той разницей, что на «Аллегии Вкуса» вместо «Искушения Христа» мы видим «Грехопадение»³⁷» (илл. 31).

В серии гравюр Пьетра де Йоде Старшего, созданными в конце XVI – начале XVII вв., аллегии Пяти чувств совмещены с мифологическими и куртуазными сценками: покровитель музыки Аполлон венчает лавром музицирующий Слук; Осязание представлено дамой, любезничающей с кавалером – на руке у дамы сидит попугай, а саму эту сценку комментирует – для сопровождающего ее Эрота – Венера; Обоняние изображено в виде дамы, нюхающей в присутствии ухажера цветов – а на парочку указывает проходящая мимо с парой охотничьих псов на шлейках Диана (илл. 32), и т.д.

В иных случаях такие соположения могли быть на редкость экзотичны и умозрительны – так, на гравюрах Хендрика Гондиуса, изготовленных им для книги «Архитектура» (1607) Ханса Вридемана де Вриса, Пятерница чувств соотносилась... с архитектурными ордерами – дорический



Илл. 33. Хендрик Гондиус. Ионийский ордер. Обоняние. Гравюра из книги «Архитектура» (1607) Ханса Вридемана де Вриса.



Илл. 34.
Питер Клас.
Натюрморт
с музыкальными
инструментами.
1623 г.
Лувр, Париж.

ордер соответствует Слуху, ионийский – Обонянию (илл. 33), коринфский – Вкусу, тосканский – Зрению, а «составной» – Осязанию³⁸. Интересно, что осязание при этом рассматривается как сложно-составное, эклектичное чувство.

Параллельно со всеми этими процессами мотив пяти чувств начинает активно вплетаться в произведения других жанров – время от времени он подчеркивается в натюрмортах – как у Питера Класа в «Натюрморте с музыкальными инструментами» (1623 г., Лувр – илл. 34), где черепаха напоминает об Осязании, хлеб, вино, пирог и цветная капуста – о Вкусе (при этом хлеб и вино традиционно отсылают к таинству Евхаристии), коробочка с благовониями слева – об Обонянии, зеркало – о Зрении, а часы с боем, лютия, скрипка, флейта и виола – о Слухе. Его же «Натюрморт с сыром, вином, копченой селедкой, часами с боем, табаком, принадлежностями для курения, орешками и жаровней» 1625 г., выставленный на аукционе Сотбис в 2015 г., самым перечислением предметов в названии говорит об аллюзиях, заложенных в работе. В этом же ряду стоят «Пять чувств» Любена Богена (1630 г., Лувр – илл. 35), «Vanitas с книгой, музыкальными инструментами, цветами и глобусом» Себастьяна Штоскопфа (продан на аукционе Auktionshaus Dobiaschofsky AG 2015 г. в частную коллекцию – илл. 36) и целый ряд других работ. Характерно, что особой проблемой для всех авторов таких натюрмортных картин оказывается поиск объекта, который бы четко ассоциировался с Осязанием: с Вкусом все просто, о Запахе будут напоминать не только цветы, но и шкатулка с ладаном, ароматические палочки, табак, курительная трубка... Все, что связано со слухом, прекрасно передают музыкальные инструменты или часы с репетиром, на Зрение указывают зеркало, открытая книга или какой-ни-



Илл. 35. Любен Боген.
Пятирица чувств.
1623. Лувр, Париж.

будь рисунок, подходит и глобус – а вот Осязание ускользает от предметного изображения. Так, Питеру Класу, чтобы представить эквивалент Осязания, приходится для этого вводить в свой натюрморт черепаху – животное-атрибут; Жак Ленард, однажды сделав для себя открытие, что ассоциацию с тактильностью передают игральные карты, вновь и вновь использует их в своих натюрмортах, связанных с мотивом Пятерицы чувств – порой добавляя к картам еще и монеты или игральные кости. Кошелек с монетами как аналог Осязания, использует в «Эмблеме смерти» (1635 – 1640, Прадо), соединяющей мотивы *vanitas* и пяти чувств, Питер Стенвик. Здесь, кроме традиционного для натюрмортов *vanitas* черепа, мы видим кувшин (Вкус), лютюю и флейту (Слух), письмо и книгу (Зрение) дымящийся трут и ароматические палочки, вставленные в курильницу (Обоняние), и – туго набитый кошель (Осязание). Собственно, «встраивание» в натюрморты *vanitas* мотива Пятерицы чувств, то есть акцентирование тщеты любых чувственных удовольствий, более, чем уместно, но не всегда присутствует в той или иной работе. Укажем еще среди такого рода вещей «Натюрморт со свечой» Любена Богена 1630 г. из галереи Спада в Риме. Жак Ленард соединяет в одном натюрморте 1627 г. пять чувств и четыре стихии, а Себастьян Штоскопф 1633 г. пишет серию, где один натюрморт представляет лето и пять чувств, а другой – четыре стихии и зиму.



Илл. 36. Себастьян Штоскопф.
Vanitas с книгой, музыкальными
инструментами, цветами и глобусом.
Первая пол. XVII в. Частная коллекция.

Вводят мотив Пятерицы чувств в цикл, посвященный временам года, и Хенрик ван Бален с Яном Брейгелем в их совместной серии маслом, созданной в 1616 г. Как у всякого цикла, у этого есть своя логика.

Еще со времен античности движение года уподоблялось жизни человека, с ее постепенным переходом от детства – к зрелости. К этим представлениям восходит описание года у многих античных поэтов, в частности, у Овидия мы читаем:

Не видите ль вы, как год сменяет четыре
Времени, как чередом подражает он возрастам нашим?
Маленький он, сосунок, младенческим летам подобен
Ранней весной... <...>
В лето потом переходит весна, в могучую пору;
Сильным стал юношей год, – мощнее нет времени года... <...>
Осень наступит затем, отложившая юную пылкость,
Зрелая, кроткая; год – не юноша, но и не старец –
Станет умерен, – меж тем виски сединою кропятся.
После старуха зима приближается шагом дрожащим,
Вовсе волос лишена иль с седыми уже волосами...
(Ovid. Met. XV, 199 – 212. Пер. С.В. Шервинского)

Если мы взглянем на мозаики, созданные на излете античности, то увидим, что все Оры, кроме Зимы, представлены на них обнаженными

Илл. 37.

Триумф Нептуна.
Мозаика. Кон. II в. н. э.
Музей Бардо, Тунис.

или полуобнаженными женскими фигурами, и лишь Зима – одета, причем в темное. Как правило, Весна (Ver) – изображается в цветочном венке и/или с корзиной цветов в руке; Лето (Aetas) – с венком из колосьев, в руке у нее может быть серп; Осень (Autumnus) – увенчана короной из пло-



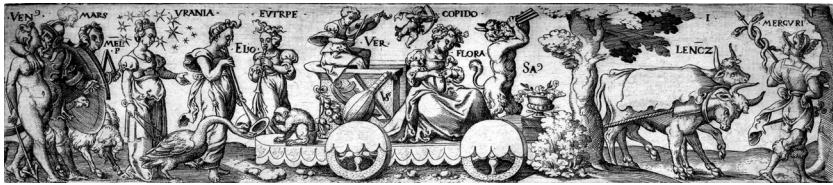
32

дов и фруктов, держит виноградную гроздь (насколько сильно в античности осень воспринималась как сезон виноделия, можно услышать у Овидия в его «Письмах с Понта», когда он сокрушается, что «Осень в этих местах не приносит кистей винограда –/ Холод безмерный всегда держится в этой земле...» Ovid. Ex Pont. L. 3. Ep. I, 13 – 14. Пер. З. Н. Морозкиной); Зима (Hiems) же часто несет, перекинув через плечо, тушки зверей или птиц (илл. 37).

Возрождение, стремясь «восстановить» античные каноны, не столько воссоздавало их, сколько творило собственные. При этом, когда речь шла о «правильной иконографии», таковой объявлялось, скорее, то, что было создано на основе чтения текстов древних авторов, а не реальные практики скульпторов и художников Греции и Рима. В результате возникла весьма своеобразная система репрезентаций Времен года, определяющая, какие именно сюжеты и мотивы подобает использовать для аллегорий Весны, Лета, Осени и Зимы.

Пожалуй, наиболее лаконично и полно эту новую систему репрезентаций выразил в серии гравюр «Триумфы Времен года» художник Вирджин Солис (1514–1562), которому был присущ особый дар визуализации сложных концептов такого рода³⁹.

Если считать от астрономического начала года, серия открывается гравюрой, посвященной Весне. На ней мы видим восседающих на триумфальной колеснице Весну и Флору, парящего над ними Купидона и правящего впряженными в колесницу волами (аллюзия на зодиакальный знак мая – Тельца, который в астрологии выступает как дом Венеры: находясь в нем, планета в наибольшей степени проявляет свои свойства). Перед колесницей в качестве герольда шествует Меркурий (чей астрологический дом в «весеннем», особенно, считая по Юлианскому календарю, созвездии Близнецов) – а над волами читается надпись «Lencz» – Пост. Сле-



Илл. 38. Вирджин Солис. Триумф Весны. 1530 – 1562. Британский музей, Лондон.



Илл. 39. Вирджин Солис. Триумф Осени. 1530 – 1562. Британский музей, Лондон.

дом за колесницей идут Музы, а замыкают шествие Венера и Марс при этом за их фигурами проглядывает еще и баран, указывающий еще одно связанное с весной зодиакальное созвездие – Овна. При этом Весна играет на скрипке, а у ее ног мы видим еще и людно – оба музыкальных инструмента напоминают о музицировании, как занятии, подобающем, согласно астрологическим воззрениям той эпохи, «детям Венеры» (илл. 38).

На «летней» гравюре процессию возглавляет Аполлон, ассоциируемый с Солнцем – не в последнюю очередь его первенство указывает на то, что зодиакальный дом Солнца находится во Льве – созвездии, осеняющем самый разгар лета. Следом за Аполлоном идут персонализации Жажды (Sites) и Лета (Aestus) – при этом на заднем плане под деревом различима фигура Истомы (Lassitudo). На триумфальной колеснице восседает Церера со снопом колосьев в руке, за ее спиной – Пан. Следом за колесницей идут: персонализация Зрелости, пастушья богиня Палес, Триптолем и Осирис – последние связаны с Церерой через Элевсинские мистерии.

«Осенняя» гравюра (илл. 39) представляет Помону с яблоками в руках и Вакха с рогом изобилия, едущих в колеснице, запряженной козлами – последние напоминают о культе «козьего Диониса» в Гермигоне и о том, как Зевс превратил младенца-Диониса в козленка, чтобы уберечь его от гнева Геры. (Ассоциация осени со сбором винограда и Вакхом/Дионисом, сформировавшаяся в античности, сохраня-



Илл. 40. Мастер Часослова. Ли. Зодиак. Весы. 1450 – 1470. Ms. 2, fol. 9. Музей Дж. Пола Гетти. Лос-Анджелес.

лась и дальше – достаточно посмотреть на миниатюры Часословов, связанные с мотивами «Трудов и дней», чтобы увидеть, сколь часто октябрь изображают на них как месяц, когда давят собранный виноград и ставят бродить вино (илл.40). Рядом с козлиной упряжкой колесницы идет уже знакомая нам по «летней» гравюре богиня Палес, а впереди процессии Изобилие несет на голове блюдо с плодами и виноградными лозами. Вслед за колесницей на осле едет Селен, а за ним идет Вертумн в окружении вакханок.

И, наконец, на «зимней» гравюре (илл. 41) представлены идущий перед процессией Эол (следует помнить, что латинское имя зимы, *Hiems*, ассоциируется прежде всего с бурями и непогодой), на осликах, впряженных в колесницу, едут две персонификации – Зима и Праздность, а на триумфальной повозке восседают держащий ключи Янус и греющий руки над горшком-жаровней старик *Hiems*. За спиной последнего стоит Сатурн (один из домов этой планеты находится в «зимнем» знаке Козерога) – и замыкают шествие Старость и Подагра.



Илл 41. Вирджин Солис. Триумф Зимы. 1530 – 1562. Британский музей, Лондон.

Отметим важный момент – место античных Ор, богинь времен года у Вирджина Солиса (как и у других художников Возрождения и раннего Нового времени) в качестве персонификаций времен года занимают Олимпийские Боги – Церера, Вакх... То, насколько «Триумфы времен года» Солиса фиксируют «концепт» становится понятно из того, что на полотнах ван Балена и Брейгеля, принадлежащих интересующему нас циклу, мы видим совершенно сходный «набор персонажей» и их атрибутов: на полотне «Лето» представлены Церера – а «при ней» и Пан, и богиня пастухов Палес, в «осеннем» сюжете Пан изображен с рогом изобилия, и т.д.

Однако ван Бален и Брейгель в интересующем нас цикле 1616 г. вносят в репрезентацию времен года еще одно измерение, которое у Солиса дано лишь намеком. Дело в том, что, по сути, вся левая часть «Веснь» Балена и Брейгеля связана с пасхальными мотивами (илл 42). Несколько теряясь в тени, так что они не сразу привлекают внимание зрителя, слева на полотне изображены св. Франциск и св. Клара, узнаваемые, в том числе, и по характерным для их монашеских орденов облачения, а главное – сам Христос с пучком зеленеющих ветвей в руках. Именно пасхальный характер этого мотива окончательно проясняют изображенные на переднем плане картины книга, раскрытая на гравюрах с Распятием и Снятием с Креста, корзинка с рыбой и пара лежащих рядом с ней селедков, напоминающие об анаграмме *Christos – ichthys*, хлебные лепешки, отсылающие к словам Евангелия «я есмь хлеб жизни» (Ин. 6 : 48), и непрменный атрибут Светлого воскресения – пасхальные яйца.

Но в таком случае, если весенний сюжет годового цикла отсылает к



Илл. 42. Хендрик ван Бален, Ян Брейгель. Аллегория Весны. Баварское государственное собрание живописи. Государственная галерея, Нойбург-ан-дер-Донау.

35



Илл. 43. Хендрик ван Бален, Ян Брейгель. Аллегория Зимы. Баварское государственное собрание живописи. Государственная галерея, Нойбург-ан-дер-Донау.

Аллегория Пяти чувств в искусстве

Пасхе, то зимний должен «проецироваться» на Рождество, и изображенный у ван Балена и Брейгеля «зимний пир» – это пир Рождественский (илл. 43). Мы видим сидящего во главе стола, спиной к зрителю, при этом чуть повернув к нему голову Niems – Старика Зиму, легко узнаваемому по атрибуту, закрепившимся за этим персонажем у нидерландских художников – отороченной мехом шапке: в ней Niems встречается на гравюрах Мартена ван Хеемскерка (илл. 44), Яна Садлера, Каспара Льюкена, и др. По правую руку от Зимы сидит Праздность, а величавый старик в пепельно-сером хитоне на противоположном конце стола – Сатурн. (Темно-серый – это своего рода геральдический цвет Сатурна: так как в этой планете соединяются качества земли и воды, то она, как пишет Агриппа Неттесгеймский, покровительствует всему, что имеет темный, землистый оттенок⁴⁰). В дальнем углу пирашественной залы стоят развлекающие пирующих музыканты, вокруг стола суетятся многочисленные слуги, занятые сменой блюд – и за этой суетой зритель не сразу различает подходящего к столу слева, из глубины перспективы, Януса, прижимающего к груди ключи года...

Но для нас особый интерес представляют объекты, изображенные на переднем плане, образующие своеобразный «натюрморт внутри сюжетной картины». И если дичь, вафли, сосуды с вином и водой, бокалы совершенно уместны при изображении трапезы, то лежащие на полу шкатулки с драгоценностями, маски, и множество других вещей плохо укладываются в сюжет пира, зато четко соотносятся с репрезентацией пяти чувств. Цветы, естественно, ассоциируются с обонянием – и эту ассоциацию поддерживают введенные в композицию две собаки. Стоящее на полу блюдо с вафлями и тянущаяся к нему обезьянка соотносятся со вкусом. Монеты и игральные карты призваны напомнить о тактильных ощущениях и, соответственно – осязании. Раскрытая книга отсылает к Зрению, как и пара лежащих неподалеку от нее масок – последние часто появляются в соответствующих сюжетах как указание на способность за внешним обликом видеть истинную суть вещей. Что до слуха – его олицетворяют иг-



Илл. 44.
Мартен ван Хеемскерк.
Времена года.
Зима.
1563.
Британский музей,
Лондон.

рающие музыканты. Тем самым, в «Зиме» ван Балена и Брейгеля представлена репрезентация всех пяти чувств – что нельзя найти в других работах из их цикла «Времена года». Объяснение этому кроется в «рождественском сюжете» зимнего пира: с пришествием Спасителя падший мир обретает надежду на восстановление изначально данной творению полноты и гармонии сущего, и чувства, как инструмент познания этого мира получают оправдание и благословение.

Мотив упоения чувственным познанием мира звучит в другой работе Брейгеля и ван Балена – «Аллегории пяти чувств», созданной между 1617 и 1618 гг. (илл. 45).



Илл. 45. Хендрик ван Бален, Ян Брейгель. Аллегория Пяти чувств. 1617 – 1618. Частная коллекция, Япония.

Смысловым центром картины является человек, сидящий на троне, что установлен на краю поляны, установленном на краю поляны под сенью деревьев; сама же поляна выступает своеобразной сценой, на которой пять чувств разыгрывают некое представление для своего единственного зрителя. Слух, изображенный слева у края картины, играет на арфе, а у его ног лежит (при этом рядом разложено) множество других инструментов: виолончель, лютня, скрипка, виола, флейты, рожок, труба... Обоняние несет человеку-наблюдателю букет цветов, Зрение собеседует с человеком, показывая/демонстрируя ему зеркала и астрольбию – то есть, представляя перед его взором всю полноту мироздания; тогда а как стоящее по левую руку от человека Осязание держит в поднятой вверх руке змею, напоминая об опасностях, сопряженных с тактильным контактом. И, наконец, на перед нем плане возлежит Вкус с винной чашей. Олицетворения чувств, естественно, сопровождаются своими животными атрибутами: в правой части картины представлены ассоциируемые с Осязанием пара попугаев и черепахах, олень, связанный со слухом, собака, традиционно сопровождающая обоняние, и обезьянки, репрезентирующие вкус.



Илл. 46. Адриан Коларт по рисунку Адама ван Норта. Аллегория пяти чувств. Между 1575 и 1618. Рейксмюзеум, Амстердам.

По сути, перед нами разворачивается настоящий пир чувств, на котором Пятерица радостно услужает человеку. Как полагает Альберт Бланкет, толчком или отправной точкой для полотна Ван Балена и Брейгеля могла послужить гравюра Адама ван Норта, изображающая пиришественный стол, за которым собрались человек и данные ему пять способностей восприятия (илл. 46)⁴¹. Но при этом работа ван Балена и Брейгеля намного более гедонистична, хотя бы в силу того, что вполне чувственное изображение у ван Норта сопровождается предупреждающим латинским текстом:

Accipe homo quae quinque ferunt tibi munera sensus:
Accipe, oblatis prudentius utere donis
Ne te quos tibi jam cernis famularier ultro,
His famulum affectus reddat malesuada cupido.

Прими, человек, те пять даров, которые приносят тебе чувства:
Прими и пользуйся подношениями благоразумней,
Дабы впредь страсть, склоняющая к дурному, не отдала тебя
самого в прислужники тем состояниям,
Которые, как ты сейчас считаешь, служат тебе⁴².

Гравюра ван Норта еще дважды была напечатана, с некоторыми изменениями, Теодором де Бри – и в обоих случаях предупреждающий ха-

рактир надписи был сохранен⁴³.

К этому же типу изображений примыкает «Аллегория пяти чувств» (первая половина XVII в.) Амбруаза Франкена Младшего, хранящаяся в Музее августинцев в Тулузе, на которой Пятерница изображена сидящей полукругом за пиршественным столом, вписанным в пейзаж с озером, дубовой аллеей и замком на заднем плане (илл. 47).

Именно с этим типом репрезентации пяти способностей, данных человеку, связаны многочисленные полотна с «Веселыми компаниями» и «Пи-



Илл. 47. Амбруаз Франкен Младший. Пятерница чувств.
Первая пол. XVII в. Музей августинцев. Тулуза.

Илл. 48.
Симон де Вос.
Веселая компания.
1631.
Эрмитаж, СПб.



рами в саду», приобретающие особую популярность к концу первой половины XVII в. Все эти сценки застолий – дома, на террасе, в трактире или на открытом – воздухе раз за разом представляют участников как воплощение той или иной способности восприятия: курильщик – Обоняния, играющий на лютне – Слуха, обнимающиеся любовники – Осязания, и т.д. Характерно, что даже среди работ с этими сюжетами, вышедших из мастерской одного и того же художника какие-то явственно тяготеют к аллегоричности, а какие-то – к подчеркнутому бытовизму, причем, как правило, это мало связано с хронологией, а скорее, со вкусами заказчиков – при том, что в целом и у голландских, и у фламандских художников в этот период прослеживается выраженное движение в сторону бытовой живописи. Так, если сравнить «Веселую компанию» Симона де Воса 1631 г. (илл. 48), хранящуюся в Эрмитаже, с его же более поздней «Аллегорией чувств» 1635 г. (илл. 49) из частной коллекции⁴⁴, можно заметить, насколько «эрмитажная» работа сделана как схваченная взглядом художника трактирная сценка в ее мгновенной динамике, с собачкой, упоенно грызущей кость на полу, порывистым движением служанки, уносящей пустой кувшин из-под вина и провожающими ее взглядами музыкантом и курильщиком с трубкой – и лишь при более внимательном рассмотрении композиции проступает «распределение ролей» участников как воплощений того или иного чувства. Решенная же гораздо более статуарно «Аллегория» 1635 г. весьма канонично воспроизводит типичные позы фигур-олицетворений: девушка слева упоенно нюхает цветок, склонив голову чуть набок, рука мужчины лежит на груди обнимаемой им женщины именно так, как это принято представлять на гравюрах, изображающих Осязание...

И тут можно говорить об аллегориях, лишь слегка замаскированных под бытовую сценку – таковы «Музыканты» Пьетро Паолина 1631 г. из



Илл. 49. Симон де Вос. Аллегория чувств. 1635. Частная коллекция.



Илл. 50. Херман ван Альдеверельд. Аллегории чувств.
1651 г. Государственный музей, Шверин.

коллекции Художественного музея Уолтерса, «Аллегории чувств» Хермана ван Альдеверельда 1651 г. из собрания Государственного музея в Швеции (илл. 50) – и о бытовых полотнах, написанных так, чтобы в них просвечивала аллегория – как в многочисленных «Веселых компаниях» Да-вида Винкбонса или Дирка Халса.

При этом во второй половине XVII в. в картинах, связанных с сюжетом «Веселой компании» заметно усиливаются дидактические тенденции – отчетливо звучит мотив должного и недолжного чувственного наслаждения – последний, в первую очередь, появляется там, где изображение застольных сценок соединяется с кругом сюжетов о похождениях Блудного сына, весьма в ту пору любимых.

Несколько иной пример дидактического проникновения мотива пяти чувств в иные, не связанные с аллегорией жанры – «Поклонение Золотому Тельцу» Яна Стеена 1673 г., хранящееся в Музее искусств Северной Каролины (илл. 51). Само поклонение Тельцу – вождение хороводов вокруг вознесенной на вершину колонны золотой статуи вынесено на задний план картины – на переднем же представлены следствия этого поклонения – пьянство, обжорство, нестройное музицирование: биение в барабан и тимпаны – да еще чуть в глубине перспективы различима фигура флейтиста, дующего в свой инструмент, со звуками которого ассоциируется фригийский лад, заставляющий людей впадать в иступление. Здесь все способности человека направлены «не туда», искажены – зрение оборачивается томным вождеющим взглядом, как у женщины на переднем плане, красноречиво смотрящей на хмельного мужчину, кокетничающего с ней и отбивающего ритм на металлическом треугольнике, обоняние представлено самодовольной пухлой девочкой, несущей охапку цветов в подоле платья, но интересующейся не ими, а монетой, которую предлагает сидящая рядом старуха, и т.д.

Весьма активно мотив Пятерницы чувств проникает во множество

живописных полотен, объединенных одним общим свойством – скрупулезной прописанностью интерьера, и связанных, в первую очередь, с художниками Антверпенской школы – Вилльема ван дер Хекта, мастерской Франца Франкена Младшего, и др.

«Галерея Корнелиса ван дер Геста» (1628, дом Рубенса, Антверпен) ван дер Хекта принадлежит к весьма популярному в ту пору жанру «изображения частных собраний живописи»⁴⁵ и представляет хозяина галереи, известного антверпенского коллекционера и торговца специями, демонстрирующего сокровища своей коллекции гостям – испанской инфанте Изабелле Кларе и эрцгерцогу Австрийскому Альберту и сопровождающим их придворным (илл. 52). Ряд работ, хранящихся в коллекции, специ-



Илл. 51. Ян Стеен. Поклонение Золотому Тельцу. 1673.
Художественный музей Северной Каролины, Роли.



Илл. 52. Виллем ван Хект. Галерея Корнелиса ван дер Геста. Деталь. 1628. Дом Рубенса, Антверпен.



Илл. 53. Виллем ван Хект. Александр Македонский в мастерской Апеллеса. Деталь. 1630. Маурицхейс, Гаага.

ально вынесены для показа гостям – и выбор их определяется определенной логикой: пять полотен, представленных на переднем плане картины, репрезентируют способности восприятия, данные человеку. Ван дер Гест рассказывает пришедшим о «Мадонне с младенцем» Квентина Массейса, призванной напомнить об осознании, далее представлены ассоциирующиеся со вкусом «Обезьянки с фруктами» Франса Снайдерса, «Даная» Вильяма ван дер Хекта – выступающая как своеобразная аллегория зрения, «Возвращение с охоты» Яна Вильденса, где охотничьи псы символизируют обоняние, и наконец, «Страшный суд» Ганса Роттенхаммера, где трубящий архангел репрезентирует слух⁴⁶. По сути, ван дер Хектом представлена апология живописи как искусства передачи всей полноты чувственного разнообразия мира.

При этом, говоря о самом жанре «изображения частной галереи», следует помнить: сама развеска картин в частных коллекциях часто являлась проявлением тонкой интеллектуальной игры, не всегда внятной на-

шим современникам, и следовала определенным внутренним принципам – одна зала могла посвящаться добродетелям, проявленным в тех или иных ситуациях историческими и библейскими персонажами, другая – способам познания мира, и т.д.

К апологии живописи, звучащей в «Галерея Корнелиса ван дер Геста», Хект возвращается и в другой своей работе – «Александр Македонский в мастерской Апеллеса» (1630, Маурицхёйс – *илл.* 53). Здесь эта апология подана несколько иначе, но теми же средствами картины в картине. Квазиисторический сюжет – великий полководец античности посещает великого художника этой эпохи – вписан в интерьер современной ван дер Хекту студии художника, причем в ней представлены некоторые полотна из собрания, принадлежавшего Питеру Паулю Рубенсу⁴⁷. На переднем плане внимание зрителя вновь привлекает пять работ: на двойном супружеском портрете жест мужчины, положившего ладонь на руку жены, напоминает об иконографии Осозания, в картине, изображающей омовение Дианы после охоты фигура в центре, трубящая в рог указывает на Слух, сцена с портовым рынком говорит о Вкусе, натюрморт – об Обонянии, а «Меняла с женой» Квентина Массейса репрезентирует Зрение.

Франц Франкен Младший, создавая полотно «Улисс опознает Ахилла среди дочерей Ликомеда» (1642, Лувр), отталкивался от той версии мифа о Троянской войне, согласно которой по просьбе Фетиды царь Ликомед спрятал Ахилла, переодевшегося в девичье платье среди своих многочисленных дочерей на женской половине дворца. Тогда Улисс приехал к Ликомеду на Скирос под видом купца, предлагающего свои товары – украшения, благовония, и т.п. – и стал расхваливать их дочерям царя. Но среди

44

Антон Нестеров

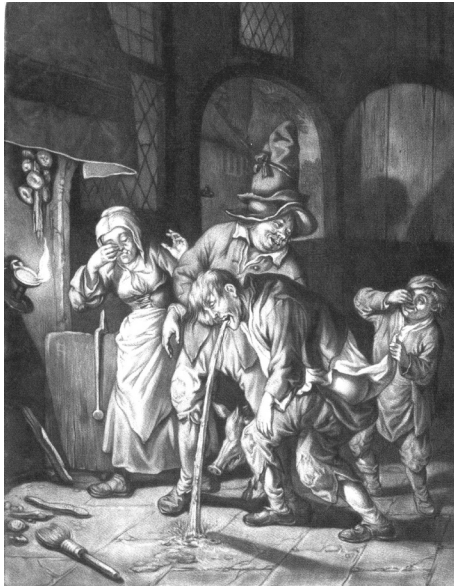


Илл. 54. Франц Франкен Младший. Улисс опознает Ахилла среди дочерей Ликомеда. 1642, Лувр, Париж.

этих товаров были меч и щит – ими-то и прельстился Ахилл, тем самым выдав себя. Именно этот момент раскрытия подлинного «я» героя и изобразил Франкен, представив всю сцену происходящей в интерьере XVII в. (илл. 54). Чтобы подчеркнуть смятение чувств Ахилла, его состояние аффекта в этот момент, художник ввел в картину мотив Пятерницы способностей восприятия – их аллегорические изображения представлены на небольших миниатюрах, украшающих раскрытый секретер

в правом верхнем углу картины. При этом отсылка к чувствам продублирована и через их характерные атрибуты – музыкальные инструменты репрезентируют Слух, цветы и сосуды с благовониями – Обоняние, зеркало – Зрение, и т.д. Тем самым Франкен сплавляет в своей работе несколько жанров – мифологическую сцену, натюрморт и изображение интерьера, создавая полижанровое произведение, типологически близкое «Венере в кузнице Вулкана, или Аллегории осязания» Рубенса и Брейгеля.

Параллельно с этой «инфильтрацией» мотива пяти чувств в другие сюжеты и жанры во второй половине XVII в. происходит и процесс «профанации» самой этой аллегории, а вернее – высшего стилия ее изображения.



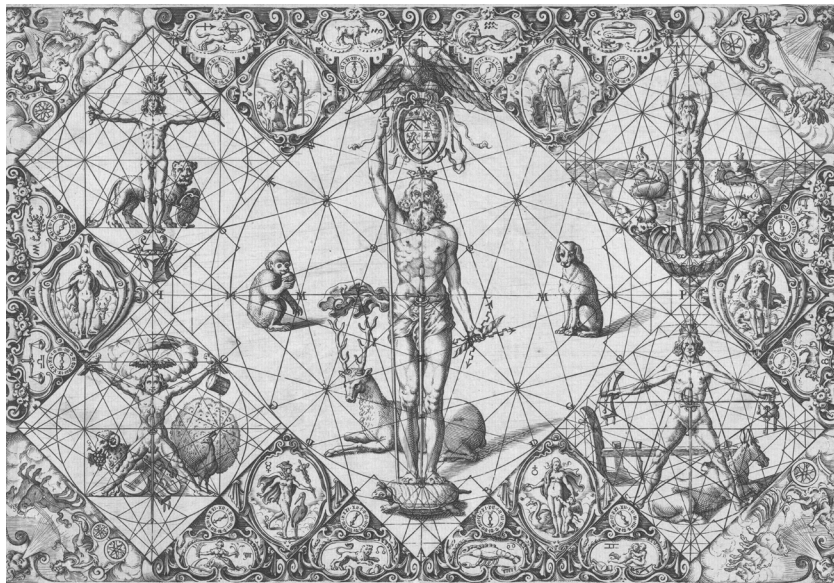
Илл. 56. Корнелий Дюарт. Из цикла «Пять чувств». Обоняние. Британский музей, Лондон.



Илл. 55. Ян Минзе Моленар. Аллегория чувств. Обоняние. 1637. Маурицхейс, Гаага.

которого вырвало (илл. 56), Осязание – солдатом, тискающим трактирную служанку, Слух – подвыпившим волынщиком, наигрывающем на своем визгливом инструменте...

Мы видим, как на протяжении веков аллегорический живописный сюжет, явившийся, по сути, из прописи инициалов в ряде копий аристотелевского трактата, постепенно обрел самостоятельную жизнь, трансформировался под влиянием неоплатонических идей Фичино – и достиг своей популярности в конце XVI – первой половине XVII вв., породив своеобразную моду и к тому же внедрившись в целый ряд других жанров в качестве мотива, что, в конце концов, вызвало своеобразную «игру на понижение», как у Десарта или Яна Минзе Моленара. И все же, глубоко серьезное отношение к чувственному познанию мира было куда больше свойственно эпохе – возможно, лучше всего оно передано в одной из «умных» гравюр Мишеля де Блона, где Пятерица чувств изображена в самом центре мироздания, в окружении Четырех стихий (соотнесенных с точками Солнцестояния и Равноденствия, равно как и с Олимпийскими богами), Четырех сторон света, Семи планет и Двенадцати знаков Зодиака (илл. 57).



Илл. 57. Мишель ля Блон. Венценосный Юпитер в круге на черепахе, в окружении животных, символизирующих пять чувств. Первая пол. XVII в.

¹ Rosental Joe. Review on: The Senses in Late Medieval England, by C.M. Woolgar (New Haven: Yale U.P., 2006) // The English Historical Review, Vol. 124, No. 507 (Apr., 2009). P. 404.

² Bruce-Mitford R. L. S. The Fuller Brooch // The British Museum Quarterly, Vol. 17, No. 4 (Dec., 1952). P. 75-76.

³ Ср. «Жизнеподобные (хотя все еще без портретных свойств) статуи Высокой Готики соборов Реймса и Амьена, Страссбурга и Наумбурга и более естественные (хотя и без всякого пока натурализма) изображения флоры и фауны в орнаментах Высокой Готики знаменуют собой победу Аристотелианства. Человеческая душа, хотя и признаваемая бессмертной, рассматривалась на этом новом этапе как организующий и объединяющий принцип самого тела, а не как некая субстанция, независимая от него». – Э. Панофский. Готическая архитектура и схоластика / Богословие в культуре Средневековья. Киев, 1992. С. 54.

⁴ Nordenfalk Carl. The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 48 (1985). P. 7.

⁵ H. Walther, Carmina medii aevi posterioris latina. Göttingen, 1959ff., I, no. 12243 and 11, no. 18772a.

⁶ Ransom Lynn. Innovation and Identity: A Franciscan program of illumination in the *Verger de soulas* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms fr. 9220) // Insight and Interpretation. Studies in celebration of the eight-fifth anniversary of the index of christian art / Ed. by Colum Hourihane. Princeton, 2002. P. 87.

⁷ Hugh of Saint Victor on the Sacraments of the Christian Faith (De Sacramentis). Transl. by Roy J. Deferrari. Eugene (Oregon), 2007. P. 112.

⁸ Hugh of Saint Victor. Selected Spiritual writings. Transl. by a Religious of C.S.M.V. New York and Evanston, 1962. P. 276.

⁹ Commentarium Marsilii Ficini Florentini in convivium Platonis de amore. In Firenze, 1484; Манускрипт, преподнесенный Лоренцо Медичи и датированный 16 сентября 1489 – хранится в Biblioteca Medicea Laurenziana во Флоренции: Prohemium Marsilii Ficini Florentini in librum de vita ad magnanimum Laurentiu Medice patriae servatore.

¹⁰ Ficino Marsilio. Three Books of Life. Transl. and edited by Carol V. Kaske and John R. Clark. Temple, Arizona, 1998. P. 399.

¹¹ Ср.: Платон. Тимей. 29b-30c.

¹² Ficino Marsilio. Three Books of Life. Transl. and edited by Carol V. Kaske and John R. Clark. Temple, Arizona, 1998. P. 385.

¹³ Эта исповедуемая Фичино духовная экзальтация нашла отражение в работах целого ряда художников, попытавшегося выразить ее суть через сюжет о Ганимеде, похищенном орлом – как на гравюре у Джулио Кампаньолы (ок. 1500 – 1503) или у Филиппа Томазина – последняя была выполнена по рисунку Микеланджело (ок. 1542 г.).

¹⁴ Chapman George. Andomeda Libertata // The Works of George Chapman. Poems and Minor Translations. With an Introduction by Algernon Charles Swinburne. London, 1875. P. 181-183.

¹⁵ Corrozet Gilles. Diffinition et perfection de l'amour. Paris: D. Janot, 1541-1542; Le Commentaire de Marsille Ficin,... sur le Banquet d'amour de Platon, fait françois par Symon Silvius, dit J. de La Haye, valet de chambre de... Marguerite de France, royne de Navarre. On les vend à Poitiers : à l'enseigne du Pélican, 1546; Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon [Texte imprimé], par Marsile Ficin,...

à la sérénissime royne de Navarre. [Élégie du traducteur] Traduits de toscan en françois par Guy Le Fèvre de La Boderie,... Publication : Paris : J. Macé, 1578; Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon [Texte imprimé], par Marsile Ficin,... traduit de toscan en françois par Guy Le Fèvre de La Boderie,... Traicté de I. Picus Mirandulanus sur le mesme. Paris : A. L'Angelier, 1588.

¹⁶ Le premier [-second] livre de Marsille Ficine de la vie saine [Texte imprimé], traduit de latin en françoys par maistre Jehan Beaufilz,... Publication : Avec privilege. 1541. On les vend a Paris, en la rue Neufve Nostre Dame à lenseigne Saint Jehan Baptiste par Denys Janot, libraire & imprimeur; Les trois livres de la vie [Texte imprimé]: le I, pour conserver la santé des studieux ; le II, pour prolonger la vie ; le III, pour acquérir la vie du ciel, avec une Apologie pour la médecine et astrologie. Le tout composé... en latin par Marsille Ficin,... et traduit en françois par Guy Le Fèvre de La Boderie,... Paris : A. L'Angelier, 1581.

¹⁷ См., в связи с этим сюжетом: Panofsky Erwin. Neoplatonic movement and Michelangelo / Panofsky E. Studies in iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance. Boulder, Colorado and Oxford: Westview Press, 1972. P. 211-218.

¹⁸ За всем этим стояло свойственное Рембрандту понимание природы человека – очень далекое от оптимизма – может быть, точнее всего это сформулировано у О. Седаковой: «Мало кто так чувствовал беспомощность человека, как Рембрандт; может быть, с библейских времен не чувствовали: “Червь Иаков!” Беспомощность, бесформенность, подслеповатость, глуховатость (как будто вокруг нас стихия не воздуха, а земли и световые и звуковые волны движутся в ней с трудом), неспособность твердо держаться на ногах... Стоящим людям у Рембрандта всегда как будто не хватает посоха или поводья. Их тянет к земле, к глубине земли. А ветки дерева жизни уже не слишком держат эти созревшие, готовые к падению плоды» – О. Седакова. Письма о Рембрандте. И может быть, ничто столь ярко не говорит об этом рембрандтовском пессимизме, как его гравюра «Адам и Ева. Грехопадение» (1638, Британский музей) – *илл. 9*.

¹⁹ Тут вполне просматривается механизм, когда, как пишет А. Доброхотов, «культура раннего Возрождения, внешне не порывая со Средневековьем, интерпретирует себя как “подлинное”, обратившееся к Божьему миру христианство, опираясь на оппозиционные (хотя вполне органичные) элементы средневекового христианства: на номинализм, мистику, натурфилософию». – А. Доброхотов. Телеология культуры. М., 2016. С. 15.

²⁰ Укажем на работы фламандца Абрама ван Дипенбеeka (цикл 1630), голландцев Хенрика Гольциуса (серия 1595 г.), Якоба ван Хейдена (последний, многие годы работал в Страссбурге, но под конец жизни осел в Брюсселе, цикл не датирован, но не раньше 1600), французов Робера Боннара, Абрама Боссе, англичанина Джорджа Гловера.

²¹ При этом опоры Врат Осязания декорированы на гравюре плющом – растением, которое тянется вверх, цепляясь своими усиками за деревья, стены, и т.п. – то есть, взбирается к солнечному свету, используя для этого прикосновения. – Elizabeth D. Harvey. Introduction: The «Sense of All Senses» / Sensible Flash. On Touch in Early Modern Culture. Ed. by Elizabeth D. Harvey, Philadelphia, 2002. P. 15.

²² Frances Yates. [Review on] The Five Senses: Studies in a Literary Tradition. By Louise Vinge. Lund: Gleerup. 1975// The Modern Language Review, Vol. 71, No.

4 (Oct., 1976). P. 870-871.

²³ Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium. The Text and a Translation, with an Introduction by Sears Reynolds Jane, A. M. Columbia, 1944. P. 40-41.

²⁴ Ироничность, заложенная в этой серии «Аллегорий чувств» явственно проступает на гравюре, изображающей Вкус. На ней представлена – в полном соответствии с традицией олицетворения чувств женскими фигурами, дама, сидящая с бокалом вина и... курящая трубку, а английское двестишестидесятое комментирует: «This Sence is NON SENSE. Though it Please my Mind / yett This Not proper for This Sex And Kind» [Это чувство – вздор. И хотя это доставляет мне удовольствие/ все же сие не подобает <лицам> этого пола, <тем более, если они принадлежат> к этому социальному слою].

²⁵ Harvey Elizabeth D. The Portal of Touch // The American Historical Review, 2011, 116 (2). P. 397-398.

²⁶ Собственно, этот подход окончательно оформился еще у Фомы Аквинского, и все дальнейшее было лишь его приложением. Аквинат писал: «ясно, что только гордыня и зависть суть чисто духовные грехи, которые могут поддаться демонам; таким, однако, образом, что зависть рассматривается не как страсть, но как противодействие воли благу другого. На третье надлежит ответить, что завистью и гордыней, насколько они полагаются в демонах, объемлются и все прочие производные от них грехи». (Summa theologia I. 63. 2. 3) – Фома Аквинский. Сумма теологии. Часть первая. Вопросы 1-64. М., 2006. С. 758.

²⁷ Позже цикл был дополнен еще парой работ большего формата (175 x 264 см) – «Аллегория Осознания, Слуха и Вкуса» (1617 – 1618) и «Аллегория Зрения и обоняния» (1620) – все работы находятся ныне в музее Прадо.

²⁸ Собственно, Брейгель уже писал этот сюжет ранее – это «Аллегории огня», созданные в соавторстве с Хенриком ван Баленом в 1606 г. (Музей изящных искусств, Лион), 1611 г. (Галерея Дориа-Памфили, Рим) и 1623 (Англия, частная коллекция). Еще раз ван Бален и Брейгель вернулись к этой теме в 1623 (Англия, частная коллекция), а в 1620 г. ими была написана ныне экспонируемая в одном из Потсдамских дворцов «Аллегория Воздуха» – собственно, воздуха и огня: на ней опять же изображена Венера в кузнице Вулкана – при этом Богиня любви олицетворяет воздух – так как в астрологии одним из двух домов Венеры является зодиакальное созвездие Весов, связанное с этой первостихией, тогда как Бог-Кузнец олицетворяет огонь.

²⁹ О популярности этого сюжета в живописи той поры см., в частности: Steven N. Orso. A Mythological Subject by Jordaens Reinterpreted / Record of the Art Museum, Princeton University, Vol. 35, No. 2 (1976). P. 2-13.

³⁰ Anne T. Woollett, Ariane van Suchtelen. Rubens and Brueghel: A Working Friendship. The Hague, 2006. P. 97.

³¹ См.: Liana De Girolami Cheney. The Oyster in Dutch Genre Paintings: Moral or Erotic Symbolism / Artibus et Historiae. Vol. 8, No. 15 (1987). P. 135-158.

³² Несколько иное истолкование (хотя не противоречащее предложенному нами, а его дополняющее) животным, представленным в «Аллегории Осознания» предлагает, опираясь на «Микрокосмографию» Крука (Helkiah Crooke. Mikrokosmographia: A Description of the Body of Man, Together with the Controversies Thereto Belonging. London, 1615) Элизабета Д. Харви: «Животные на картине (обезьянка, лошадь, собаки, черепаха, скорпионы, птицы) – все они демонстрируют то, что Крук называет «различными облачениями», которыми Природа наделила животных, чтобы защитить их и дать им возможность «наносить ущерб врагам и жертвам»: «панцири, раковины, рого-

вые облоочки, шерсть, щетину, перья, чешую, руно, рога, зубы и когти». - Harvey Elizabeth D. The Portal of Touch // The American Historical Review, 2011, 116 (2). P. 395.

³³ «Поражение Сеннахирима» Кристофа Шварца хранится в Моравской Галерее в Брно, инв. номер A200.

³⁴ См.: Базу данных работ Яна Брейгеля Старшего - URL <http://www.janbrueghel.net/object/the-sense-of-touch> [Обращение 12.04.2016].

³⁵ Harvey Elizabeth D. The Portal of Touch // The American Historical Review, 2011, 116 (2). P. 395.

³⁶ Серия продана на аукционе Галереи де Сен Сир в частную коллекцию в декабре 2013 г. URL: <http://www.cornettedesaintcyr.fr/html/fiche.jsp?id=3514813&np=1&lng=fr&npp=10000&ordre=1&aff=1&r=> [Обращение 12.04.2016].

³⁷ Собственно, такое соотнесение Чувств и сцен из Ветхого и Нового заветов образовало отдельный иконологический тип в изображении чувств и встречается у множества художников – см.: C. Nordenfalk. The Five Senses in Flemish Art before 1600 / G. Gavalli-Bjorman (ed.). Netherlandish Mannerism. Stocholm, 1985. P. 143-144.

³⁸ Книга впервые вышла как: *Architectvra, præclara & eximia scienta complectens quinque modos ædificiorum seu fabricarum ...* [Hagæ-Comitis], [1607], после чего за последующие полвека выдержала более дюжины изданий на немецком, французском, голландском и латыни.

³⁹ Об этом его даре визуализации концептов чуть подробнее см.: Нестеров А. Алхимия и часословы, или Что мы видим на полях алхимического трактата / Любовь и прочие маргиналии. Интерпретация культурных кодов 2015. Саратов: ЛИСКА, 2015. С. 140-144.

⁴⁰ Three Books of Occult Philosophy written by Henry Cornelius Agrippa of Nettesheim. St. Paul, Minessota, 2000. P. 83.

⁴¹ См.: Blankert Albert. Allegory of the five senses by Jan Brueghel and Hendrick van Balen / Blankert Albert. Selected writings on Dutch painting: Rembrandt, Van Beke, Vermeer and others. Zwolle, 2004. P. 205-209. Во втором издании изображение на гравюре было вписано в круг, за счет чего оказались слегка подрезаны края оригинальной композиции. Надпись, присутствующая у ван Норта, у де Бри сохранена, но в версии, хранящейся в Британском музее, дана в виде четырех двустий по углам композиции, а в версии, находящейся в музее королевы Виктории и принца Альберта нанесена по краю круга.

⁴² Перевод О. Левинской.

⁴³ В обоих вариантах изображение у де Бри было вписано в круг, за счет чего оказались слегка подрезаны края оригинальной композиции. В версии, хранящейся в Британском музее, надпись дана в виде четырех двустий по углам гравюры, а в версии, находящейся в музее королевы Виктории и принца Альберта, нанесена по краю круга. Весьма близкий к ван Норту вариант «пира чувств» был создан и Криспином де Пассе – при этом его гравюра тоже сопровождается латинским стихотворением, но куда более нейтральным, чем у предшественника:

Audit homo, tangit, gustas, videt, offacit. Istos
Nominibus sensus noscere quinque juuat.
Addidit haec natura homini fomenta creato,
Atque feris, animae consocianda suae.

Слышит человек, осязает, знает на вкус, видит и обоняет.
Пять этих чувств полезно по имени знать.
К ним природа дала в дополненье питание для человека
И для животных, дабы составился для души [их] нерушимый.
(Пер. О. Левинской)

⁴⁴ Эта «Аллегория чувств» 1635 г. Симона де Воса была представлена на выставке «Пять чувств в живописи», проходившей с марта по июнь 2016 г. на вилле Вобан в Люксембурге.

⁴⁵ Общее представление как о специфике и истории жанра, так и о базовой библиографии, имеющей отношение к теме, можно получить из статьи: Matt Alexander. The Flemish «Pictures of Collections» Genre: An Overview// *Intellectual History Review*, 2010. N 20, part 1. P. 5?25.

⁴⁶ См.: Peterson Charles M. The Five Senses in Willem II van Haecht's Cabinet of Cornelis van Der Geest// *Intellectual History Review*, 2010. N 20, part 1. P. 103-121.

⁴⁷ Muller, Jeffrey M. Rubens: The Artist as Collector. Princeton, 1989. P. 41.

Сюжет охоты и бестиарная символика
в «Дон Кихоте» 1615 года

В «Дон Кихоте 1615 года (ДК, 1615), в отличие от «Дон Кихота» 1605 года (ДК, 1605), путь Рыцаря Печального Образа и его оруженосца (особенно начиная с XXX главы) пролегает не по Ла Манче, а по лесистой горной местности¹: «... на другой день, на закате солнца Дон Кихот, выехав из лесу, окинул взглядом зеленый луг...» (XXX, 289), «наконец, приблизились они к лесу, росшему между двух высоких гор...» (XXXIV, 334), «...ехали они не по дороге, а по лесу» (LVIII, 492,); «...его застигла ночь в стороне от большой дороги, в чаще дубового леса...» (LX, 564)². Но заканчивается он там, где начался – на слегка всхолмленной степной равнине юго-восточной части Новой Кастилии, «в одном селе ламанцском», въезжая в которое, Дон Кихот и Санчо становятся зрителями (и участниками), на первый взгляд, мало значительного события: «Санчо... увидел, что по полям бежит заяц, гонимый множеством собак, и вот этот самый заяц от испуга юркнул и забился под брюхо к серому. Санчо поймал его голыми руками и преподнес Дон Кихоту, но Дон Кихот сказал: «*Malum signum! Malum signum!* Заяц бежит, за ним гонятся борзые, – не увижу я Дульсинею»³ (II, LXXII, 678). Эпизод погони за зайцем или зайчихой (в испанском языке обозначение этого животного представлено только в женском роде – *la liebre*⁴), вместе с другим, непосредственно ему предшествующим, – ссорой двух деревенских мальчишек из-за клетки со сверчками⁵, – не раз привлекал внимание комментаторов романа, в том числе и выдающегося английского сервантиста Э.Райли, видевшего в нем символический ключ ко всему творению Сервантеса⁶. Однако, как справедливо считает ее новейший комментатор Ф.Лайна Ранс⁷, ни сцена охоты на зайца, ни ссора мальчишек из-за сверчков до сих пор не получили убедительного истолкования. Сам Ф. Лайна Ранс интерпретирует эпизод с зайцем в свете агиографического предания о св. Ансельме Кентерберийском, зацтившем зайца от преследующих его мальчишек и собак (аналогичные деяния приписывались св. Мартину, св. Маркольффу, св. Бернарду, св. Франциску Ассизскому, Хуану де ла Крус и другим святым). Содержание эпизода, настаивает ученый, глубоко религиозно: авторы житий, повествующие о святых, спасающих зайца, видели в истории преследования и спасения беззащитного животного аллегорическое изображение души человека на смертном ложе, со всех сторон окруженной врагами – грехами и дьявольскими искушениями, которую спасает Мать-Церковь. В Испании это предание было особенно популярно, так как перелгалось в книге ду-

ховника Филиппа II падре Диего де Йепес «Поучительные речи, говорящие о милосердных поступках и других благих делах с примерами и поучениями, взятыми из житий святых и у почтеннейших авторов» («Discursos de varia lección, que tratan de las obras de misericordia y otras materias morales, con ejemplos y sentencias de santos y gravísimos autores», 1592). Наблюдая погоню охотников за зайцем, Дон Кихот вспоминает о необходимости думать о спасении души и готовиться к сражению с грехами на смертном одре, считает Лайна Ранс.

Однако Дон Кихот почему-то не спасает зайчиху (обложенную грехами душу), а ведет себя противоположным образом: «Подъехали охотники, потребовали своего зайца, и Дон Кихот им его отдал» (LXXIII, 679), – коротко сообщает повествователь. «Отдал» означает – сдал, сдался, вновь, как и в поединке с Рыцарем Белой Луны, счел себя побежденным, отрекся от своей платонической языческой любви, от своей Дамы сердца, заслывшей от него Бога: так считают Б.Торрес и М.Эстела-Гильмон⁸ (да и многие, начиная с Райли, исследователи), видящие в зайчихе эмблематическое изображение заколдованной Дульсины. При этом интерпретаторы романа не только следуют, явно лукавой, подсказке Санчо («Предположим, что этот заяц – Дульсиня Тобосская, а борзые, которые его травят – это лиходеи-волшебники, превратившие ее в сельчанку...») (LXXIII, 678)⁹, но и опираются на традиционное в античной поэзии уподобление женщины, бегущей от преследующего ее влюбленного, зайчихе¹⁰, на распространенную во многих мифологиях связь зайца с женским началом бытия, его восприятие как «лунного» животного¹¹. Однако, если преследуемый охотниками заяц/зайчиха – это Дульсиня, то появление бегущего зверька в поле зрения въезжающих в село путников не согласуется со словами Дон Кихота о том, что «Дульсиня себя не кажет» (по речес): выскочивший из травы (или колосьев) заяц в испанской поговорке, которую используют и Санчо, и Дон Кихот¹², напротив, представляет нечто явленное, появившееся, но очень уж неожиданно¹³. А, главное, вскоре Дон Кихот будет увлеченно обсуждать с друзьями – священником и Самсоном Карраско – их будущее пасторальное служение дамам, одна из которых (Дульсиня) имеется в наличии, а остальных придется выдумать (ср. слова Дон Кихота: «...мне лично незачем придумывать имя для воображаемой пастушки, когда у меня есть несравненная Дульсиня Тобосская...», 682). Поэтому о его отречении от любви к Дульсине в эпизоде встречи с охотниками говорить еще не приходится.

Тем более, никак не отождествляются с Дульсиной сидящие в клетке сверчки¹⁴ (невозможность такого сближения, а, соответственно, и выстраивания всей цепочки символов вынужден был признать уже Райли).

На наш взгляд, ключом к пониманию сути происходящего в начале LXXIII главы Второй части является никем не замеченное, точнее, не акцентированное обстоятельство: встреча Дон Кихота и Санчо с мальчишками-ловцами сверчков и охотниками за зайцами происходит (о чем извещает первая же фраза главы) – возле гумна, места для хранения и обмола та сжатого зерна. Сервантес – прозаик, нечасто использующий бытовые детали, но все такого рода подробности, появляющиеся в его текстах, чрезвычайно важны. Упоминание о гумне сразу отсылает внимательного читателя к сквозному символическому коду «Дон Кихота» 1605 года – жатвенному ритуалу¹⁵. В эпизоде со сверчками и зайцем, жатвенный ритуал, как смыслообразующая символическая структура Первой части, сопряга-

ется с «сюжетом охоты», складывающимся из последовательности эпизодов, проходящих через всю Вторую часть¹⁶, где в роли охотников предстают и дон Диего де Миранда¹⁷, и «прекрасная охотница» – герцогиня, любительница соколиной охоты, и герцог, равно как и другие участники охоты на кабана, включая совсем к охоте не пригодного Санчо, и, естественно, его господина, хотя при встрече с герцогами оба, скорее, оказываются объектами «охоты» владельцев «замка» за развлечениями, добытыми ими трофеями¹⁸. Своего рода охотой увлечены и пастухи – персонажи «фальшивой Аркадии», ловящие в раскиданные по лесу сети невинных птишек (так что и охотники они – фальшивые), и разбойники, предводительствуемые Роке Гинартом, и корабли, бороздящие воды Средиземного моря¹⁹...

Уподобление жатвенного цикла охоте – на фоне связующих оба занятия традиционных отождествлений молотьбы и боя, войны и охоты, – в финальной главе Второй части замыкает круг символических отождествлений, составляющих мотивный «костяк» «Дон Кихота»: жатва-молотьба-битва-война-охота-жатва.

Передавая охотникам их законную добычу, на последнем этапе своего рыцарского (да и жизненного) пути идальго возвращается к своему первоначальному образу, обозначенному в первых же строках Первой части: «он был страстный охотник и любитель рано вставать» (I, 51). Так что при въезде в родное село Алонсо Кихано встречает тех, с кем до того, как стать странствующим рыцарем, гонял зайцев по ламанчским полям²⁰, – а то, что охотился ламанчец именно в поле, подтверждается наличием у него быстроногой борзой (*galgo corredor*), собаки, предназначенной для травли дичи на открытых пространствах²¹.

Конечно, для Алонсо Кихано охота была не столько средством обогащения его довольно однообразного стола, сколько подменной его подлинного предназначения – воина, участника битв и сражений, нацеленных на обретение славы и любви, на защиту веры, родины и чести. В конце концов, не довольствуясь этим эрзацем истинной «рыцарской» жизни, он отправляется совершать рыцарские подвиги, включаясь в круговорот карнавальных превращений, становясь – в одно и то же *художественное* время – и инкарнацией Великого Поста, и главным участником жатвенного ритуала²², символически претерпевающим участь «зерна», обмолачиваемого в череде обрушивающихся на него палочных и кулачных ударов²³, а к концу второго выезда выступающим как замена последнего снопа, который торжественно ввозят в село в день завершения жатвы.

Передавая охотникам их законную добычу, Дон Кихот вручает охотникам-«жнецам», топчущим копытами коней оставшиеся в полях колосья, не «Дульсиною», а оказавшегося в его руках собственного зооморфного двойника – зайца (все же, *la liebre* – не только зайчиха!), так как в контексте символики жатвенного действия заяц – это зооморфное воплощение «Духа хлеба» (или хлебного духа)²⁴, пристанищем которого был последний сноп – а именно этот ритуал спародировали дон Фернандо и другзя Алонсо Кихано, изобретая способ возвращения идальго на родину в конце Первой части в клетке, водруженной на телегу, запряженную волами. Но последний сноп нередко вязали и в форме зайца. В финале Второй жрец (Дон Кихот) и приносимая жертва (заяц), как то в ритуале и должно быть, отождествляются. Донкихотовский жест отдачи зайца/зайчихи преследователям – и здесь мы можем присоединиться к тем критикам, которые видят в нем жест отречения и самопожертвования, – это,

действительно, демонстрация готовности героя Сервантеса (да и самого творца романа!) к уходу. Молча передавая зайца охотникам, Алонсо Кихано осуществляет подлинно-христианское завершение своего «личностного проекта» – рыцарского мифа, сыгранного и прожитого им перед зрителями-читателями в комическом облике Рыцаря Печального Образа, а теперь приносимого в жертву, чтобы обрести путь к спасению.

Символично и то, что в ритуале заклания зайца (оно же – самозаклание) идальго и его слуга действуют как единое целое: заяц спасается под брюхом Серого – своего двойника²⁵. Санчо достает жертву и передает господину, а тот – охотникам-жнецам. То есть Санчо в этом эпизоде – равноправный участник ритуального действия, хотя по своему социальному положению охотником он быть не может. Как не может им быть и его односельчанин Томе Сесьяль, поступивший – в качестве ряженого оруженосца – на службу к ряженому Рыцарю Леса или Рыцарю Зеркал, бакалавру Самсону Карраско (II, XII – XV). Однако, став оруженосцем странствующего рыцаря (а оруженосец и есть эскудеро, самый низший дворянский чин²⁶), Томе в задушевной беседе с Санчо уже дерзает мечтать о мирной жизни, подобной той, которую вел Алонсо Кихано: «...уж дома мы бы занялись более приятными делами, скажем охотой или рыбной ловлей, потому у какого самого что ни на есть бедного оруженосца нет своей лошаденки, пары борзых и удочки, чтоб было чем занять себя в деревне?» (II, XIII, 125). Ответ Санчо пародийно воспроизводит взыскиваемые Томе (и явно у него отсутствующие) атрибуты поместного быта: «У меня все это есть, – объявил Санчо, – лошаденки, правда нет, но зато есть осел... Ну а за собаками дело не станет: собак у нас в деревне сколько хочешь...» (там же, 125-126).

Но в «Дон Кихоте» 1615 года охота предстает не столько как способ времяпровождения дворянина-помещика, сколько как придворная забава, уравнивающая не эскудеро и кабальеро, а гранда и короля: псовая охота на кабана, представляющая композиционный центр Второй части (XXXIV), происходит с участием стольких «загонщиков и выжлятников, сколько может быть разве на королевской охоте» (II, XXXIV, 333). В разговоре-диспуте вскоре после ее окончания, герцог описывает тяготы охотничьей жизни в тех же словах, в которых Дон Кихот характеризует испытания, ожидающие странствующего рыцаря, тем самым пытаясь «конфисковать» идеал странствующего рыцарства точно так же, как в эпоху Барокко сильными мира сего был «конфискован» карнавал как народный праздник²⁷. И здесь Санчо, фактически ставший – помимо кабана – главной добычей охотников (по меньшей мере, Дон Кихота²⁸), восстает против охоты как бессмысленного придворного развлечения: «...Охота и всякие иные потехи – это скорей по части бездельников, нежели губернаторов» (II, XXXIV, 336). И если герцог, следуя «общему месту» трактатов о предназначении воина-кабальеро, видит в охоте «прообраз войны» (336), то Санчо – «убийство ни в чем не повинного животного» (там же, 335), занятие, участники которого подвергают себя бессмысленной опасности: их может постигнуть участь загрызенного медведями готского короля Фавилы из старинного романа.

Мысль о том, что охота – промысел, по меньшей мере, сомнительный, – подтверждается и при встрече Дон Кихота и Санчо с шайкой каталонских разбойников, предводительствуемых Роке Гинартом. Тоже своего рода охотники (за чужими кошельками), они предстают взору путни-

ков одновременно в двух ипостасях – в виде висящих гроздьями на деревьях мертвецов и «в виде сорока с лишним живых разбойников» (496, LX). Черта между жизнью и смертью в их «охотничьем» быту оказывается стертой (и не в пользу жизни!), что тут же иллюстрируется пасторальной «лубочной» миниатюрой, в которой в главной роли выступает девица Клаудиа Херонимо, являющаяся взору Дон Кихота и разбойников одетой как «юноша... в зеленом шелковом камзоле с золотыми позументами» (в зеленом – конечно, «охотник», «охотница»), разряжающая зараз мушкет и два пистолета в своего возлюбленного.

Охотник находится на одном конце цепи бытия, связующей человека и природный мир, жизнь и смерть, хлебоборб Санчо, не без оснований считающий себя истинным христианином, – на другом. Крестная жертва Христа разорвала круговорот жертвенных обрядовых приношений живых существ, в том числе и животных – изначально диких, затем – домашних. Ритуальное жертвоприношение «козла отпущения» в христианстве было заменено таинством евхаристии, в свете которого новый смысл получает и архаический жатвенный ритуал: в христианской общине он не просто закладывает основу будущего урожая, но превращает перемалываемое зерно в хлеб Нового Завета – в гарант новой (вечной) жизни. Однако в земной, повседневной жизни человека как существа греховного и смертного, сохраняются и охота, и война – как демонстрация его фиктивного превосходства и над животным, и над себе подобным.

56

Во Второй части «Дон Кихота» вместе с сюжетом охоты именно такое предназначение войны выходит на первый план. В ней речь идет не только о карнавальных потасовках и сказочно-игрушечных феодальных войнах, наподобие тех, что описаны у Рабле или у Ариосто и отголоски которых присутствуют в сценах массовых драк и потасовок в «Дон Кихоте» 1605²⁹, но и о войне «взаправдашной», современной, наподобие тех войн, что Испания на рубеже XVI-XVII веков вела и с Османской империей, и с христианскими соседями, и с восставшими северными провинциями (война во Фландрии). Эти войны велись с применением огнестрельного оружия и силами наемных армий на суше и на море.

В Первой части современная война как реальность никак не в фигурирует в развитии центрального – донкихотовского – сюжета, построенного на вторжении обряженного в рыцарские доспехи безумца в мирное течение провинциальной сельской жизни, хотя и составляет фон истории «пленного капитана», включенной по контрасту в магистральный сюжет романа. Кроме того, о ней вдруг вспоминает и Дон Кихот в речи о «военном поприще и учености» (в пер. Н.М.Любимова) – о *letras y armas*, предваряющей историю капитана, – вспоминает, чтобы посетовать на то, что он «избрал поприще странствующего рыцарства» (I, XXXVIII, 479) в «столь подлое время» и чтобы еще раз мысленно вернуться в Золотой век – в благословенные «счастливые времена, не знавшие чудовищной ярости... сатанинских огнестрельных орудий...» (I, XXXVIII, 479). Но эти слова – редкостное для Рыцаря Печального Образа прозрение, эпизодическое пробуждение идальго от сна рыцарского мифа, в котором он на протяжении всей Первой части ведет нескончаемые битвы с великанами, оказывающимися то мельницами, то винными бурдюками (XXXV).

Во Второй части о войне как об актуальной государственной проблеме речь заходит в первой же главе, в которой священник, желая испытать здравомыслие Дон Кихота, передает – как достоверное известие – столич-

ный слух о том, что «султан турецкий с огромным флотом вышел в море» (II, 23). Возникает вопрос о мерах защиты берегов испанских владений – Неаполя, Сицилии и Мальты, – которые повелел предпринять король. В ответ Дон Кихот, разоблачая не только неизбежность своего безумия, но и неплохую осведомленность о происходящем в современном мире, выдвигает «проект» о привлечении на помощь королевству всех странствующих рыцарей, «какие только скитаются по Испании» (II, 25): ведь «единственный странствующий рыцарь способен перерезать войско в двести тысяч человек...» (там же).

Несовместимость донкихотовского понимания способов ведения боя и потребностей современной войны заключается не столько в баснословном количестве умерщвляемых «одним-единственным» рыцарем врагов, сколько в том, что сражается с ними в одиночку. Современная война – действие массовое и обезличенное, война, на которой героической считается смерть, которую Дон Кихот, в якобы, подбадривающих новобранца, а по сути полных глубокой горечи и иронии словах предрекает юноше, идущему на войну³⁰: «...худшее из всех несчастий – смерть, значит, для вас наилучшее из всех несчастий – это умереть. Доблестного римского императора Юлия Цезаря однажды спросили, какая из всех смертей лучше, – он ответил, что всего лучше смерть внезапная, мгновенная и непредвиденная, и хотя он ответил, как язычник³¹, истинного Бога не знающий, он все же хорошо сказал, ибо этим он дал понять, что свободен от слабостей человеческих (выделено автором статьи – С.П.)³². Пусть даже во время первой же битвы и схватки грянет оружейный залп или взорвется мина и вы погибнете, – что же такого? Все равно умирать, ничего не поделаешь» (II, XXIV, 242).

Двусмысленно восхваляемая Дон Кихотом смерть на поле боя тем более бесчеловечна (о чем римский император еще не ведал), что это – смерть не от руки врага, а от безликой силы – оружейного залпа или от взрыва мины. Это – не героическая, не рыцарская смерть. Ведь странствующий рыцарь не может вступить в бой, загодя не вызвав врага на поединок.

Облик такого рыцаря запечатлен в ироничной, но благожелательной похвале подставного автора, адресованной Дон Кихоту – Рыцарю Львов: «Пеший, одинокий, бесстрашный, великодушный, с одним лишь мечом, да и то не слишком острым, без «собачки» и со щитом, да и то не из весьма блестящей и сверкающей стали, ты ожидаешь и высматриваешь двух самых хищных львов, каких когда-либо выращивали дебри африканские...» (II, XVII, 167). Так что не состоявшееся сражение Дон Кихота со львом – не охота, а рыцарский поединок.

И даже участвуя в многолюдной псовой охоте на кабана, стоя в строю вооруженных дротиками охотников, Дон Кихот ведет себя по-рыцарски: при виде кабана он «заградился щитом, выхватил меч и двинулся ему навстречу...» (II, XXXIV, 334). Да и герцоги – усердные читатели рыцарских романов, стараются своему гостю подражать: Дон Кихот выходит «на бой» с кабаном с мечом в руке впереди всех, «герцог с дротиком в руках – за ним, а герцогиня, не удержи ее вовремя герцог, непременно опередила бы их обоих» (II, XXXIV, 334).

И в устройстве проделок с Дон Кихотом и Санчо в «замке» (на самом деле – загородном доме) герцогиня от герцога и его майордома не отстает. Кульминацией затеваемых ею burlas – шуточных издевательств над гос-

тем, является ночное вторжение в спальню Дон Кихота котов, с привязанными к их хвостам колокольчиками (II, XLVI): один из них вцепляется идалго в лицо, оставив на нем глубокие раны³³.

«Кошачье приключение» – самая болезненное для рыцаря «испытание», наряду с подвешиванием за руку к окну на веревке, учиненом Мариторнес в Первой части (I, XLIII). И в том, и в другом случае Дон Кихот расплачивается за пренебрежение по отношению к женщинам – трактирной служанке Мариторнес и прислужнице герцогини развязной девице Альтисидоре, притворно притязающей на его любовь, И в обоих случаях в проделках, которые устраивают женщины, участвуют животные. Невольным споспешником Мариторнес оказывается Росинант³⁴, орудиями издевательства герцогини служат коты, считавшиеся в Средние века воплощениями дьявола и пособниками женских козней.

Правда, коты не входят в число изображаемых в «Дон Кихоте» – преимущественно в Первой части романа – мирных домашних тварей: коз, овец и баранов, волов и мулов, лошадей и ослов... Во Второй к ним прибавляются не только коты, хорьки и кролики, но и животные посерьезнее³⁵ – волки, медведи, львы, кабаны, крокодилы, обезьяны, собаки – последних объединяет с обезьянами то, что они, как считали в эпоху Возрождения (о чем писал и Эразм Роттердамский), – единственные из животных умеющие смеяться; поэтому собаки – непременные участники карнавальных действий, а также – вместе с обезьянами и наряду с шутами – неизменные обитатели придворных покоев.

Конечно, особое место в ряду животных, представленных в романе наравне с людьми, занимают лошади и кони. Ведь ни на охоте, ни на рыцарском пути – искании (quest) без коня не обойтись, хотя на современной войне, тем более, в морском сражении, конь и вовсе не нужен (наемный солдат-пехотинец – главный герой войн, которые вели владыки мира XVII века). Поэтому в Первой части, где охотников не так уж много, но главенствуют темы рыцарского подвига, рыцарской авантюры и рыцарского служения, пускай комически трактованные, одним из полноправных персонажей оказывается Росинант. Во Второй же, как только действие перемещается в загородный дом герцогов, а затем – в Барселону, он почти исчезает из поля зрения читателя³⁶. Зато полноправным персонажем повествования становится осел Санчо, который в «Дон Кихоте» 1605 года фигурирует в основном как жертва композиционного недосмотра писателя, да, к тому же, без своего условного «личного» прозвания – *gusio* («серый» в пер. Н.М.Любимова³⁷): оно возникает лишь во Второй части. Осел Санчо в Первой не так уж и сродственен хозяину: оставшись без него, Санчо готов утешиться, получив взамен трех ослят из пяти, имеющихся у хозяйина в деревне. Поэтому несколько сомнительна искренность причитания крестьянина, оплакивающего свою потерю: «Ах ты, дитяtko мое милое, у меня в дому рожденное, забава моих деток, утеха моей жены, зависть моих соседей, облегчение моей ноши и к тому же кормилец половины моей особы...» (I, 262). Да и появляется этот «плач» только во вставке во второе издание Первой части, в которой осел лишь дважды становится предметом авторского комментария: в главе XX Санчо ведет «в поводу верного своего спутника – осла, делившего с ним и горе, и радости» (I, 228), а в главе XXI говорится о «воле Росинанта», «которой... подчинялась не только воля хозяйина, но и воля осла, следовавшего за ним всюду из чувства товарищества» (239).

Последнее, мельком брошенное замечание повествователя-ирониста трансформируется в «Дон Кихоте» 1615 года в развернутое авторское размышление о дружбе Росинанта и Санчо³⁸, которую автор воспевает, сравнивая с классическими образцами человеческой дружбы – Ниса и Эвриала, Пилада и Ореста (II, XII).

Рассуждение о дружбе Росинанта и Санчо входит в одну из тех глав, которые были созданы после знакомства Сервантеса с рукописью подложного продолжения Первой части – так называемым «Дон Кихотом» Авельянеды (будем и мы использовать это имя для обозначения группы писателей, скрывшихся под коллективным псевдонимом³⁹, а также ее членов – «авельянед»). Авторы «продолжения», прежде всего, создатель его «Пятой части» (а таковых в «Лже-Кихоте» три, пронумерованных – демонстративно вслед четырехчастному композиционному делению ДК 1605 – от пятой к седьмой), отталкиваясь от сервантесовских шуточных характеристик осла Санчо, развили тему особых отношений Санчо с ослом, выдвинув ее, как, впрочем, и образ самого Санчо, на первый план⁴⁰. При этом они всеми средствами подчеркивают животное, физиологическое начало⁴¹ в образе, пускай умеющего читать и знающего латынь, крестьянина. В «Лже-Кихоте» осел – зеркало, в которое смотрится Санчо: «О осел! отрада моей души! За какие твои грехи увели тебя с моих глаз? Ты был светочем их, осел моего нутра, зеркалом, в которое я смотрел на себя! ... Где же мне найти такого славного парня, как ты, поддержку во всех моих бедах, утешение во всех моих грестях? Только ты один понимал все мои мысли, как я твои, точно мы были молочными братьями! О мой осел, до чего же я держу в памяти, как, видя, что я иду в конюшню и просеиваю тебе ячмень, ты разражался ревом и начинал улыбаться, да так приветливо, словно ты человек; а когда ты вздыхал из глубины души, то издавал при этом легкий и милый свист, в лад которому вторил другой, исходящий из твоего зада... » (VII, 450)⁴².

Отвечая на вызов «авельянед», Сервантес во Второй части усиливает тему дружбы Санчо и серого, их близости, оговаривая ее в специально (судя по всему) введенном в текст романа при его окончательной редакции замечании Сиды Ахмета по поводу злосчастного происшествия с Санчо на охоте: «...Дон Кихот... увидел, что Санчо вверх ногами висит на дубу, а подле него стоит серый, не захотевший покинуть его в беде; и тут Сид Ахмет Бененхели замечает, что вообще редко можно было видеть Санчо Пансу без серого, а серого без Санчо – так велики были их взаимная преданность и дружеская привязанность» (II, XXXIV, 335). В ответ (или как бы в ответ) «авельянеде», превратившего Санчо в подобие осла, Сервантес вкладывает в уста своего оруженосца, вместе с серым провалившегося на пути с «острова Баратария» к дому герцогов в подземелье (гл. LV), предсмертное причитание, в котором Санчо демонстрирует подлинно «братское» отношение к своему «товарищу» и «другу», с которым в перед лицом смерти ощущает природное родство: «...горемычные мы с моим ослом! Видно, такая уж наша несчастная доля: не суждено нам умереть на родине, среди своих близких, – ведь если бы там с нами истряслась беда непоправимая, то все-таки сыскались бы люди, которые нас пожалели бы и в смертный наш час закрыли бы нам глаза...!» (519).

В то же время, сервантесовская трактовка бестиарной темы, как, впрочем, и всех других тем и проблем, тоньше и двусмысленней авельянедовской. В отождествлении человека и животного для него есть две стороны.

Да, животные умеют дружить, но есть животные-скоты (*bestias*), которые могут быть и неблагодарными, правда, и в этом мало чем отличаясь от людей, как то следует из возмущенной речи Дон Кихота, обращенной к Санчо, решившему вернуться «к жене и деткам» после того, как хозяин оставил его на поле боя: «... Вот в ком более скотского, нежели человеческого! ... ты сам когда-то сказал, что некоторых животных медом не кормят! Осел ты есть, ослом ты и будешь, и быть тебе ослом до последнего твоего издыхания...» (II, XXVIII, 279), – восклицает разъяренный идалго, явно чувствующий свою вину за произошедшее, но не желающий ее признавать.

Впрочем, сервантесовский Санчо свою вину тут же признает, демонстрируя даже большую, нежели хозяин, способность к покаянию – то есть к «очеловечиванию». Как ее готовы продемонстрировать готовые к сражению крестьяне, слушая обращенную к ним эразмистскую речь Дон Кихота о христианстве как религии любви и мира⁴³: в конечном счете, они складывают оружие, удовольствовавшись тем, что измолотили, «как зерно», Санчо, прервавшего речь хозяина оскорбившим их ослиным ревом.

Стоящие друг против друга армии крестьян-ревунов, безмозглых ослов, только что без ослиных хвостов, – для Сервантеса символ готовности человека из толпы, вооруженной кольями и пиками, но уже – и аркебузами, человека, записавшегося в армию и влившегося в обезличенное целое (так быки или свиньи составляют стадо), к войне из-за ничего.

Но животные – в отличие от человека – существа безгрешные. Поэтому им ведомо нечто, неизвестное людям. Более того: они сами могут выступать как знаки-предсказания неизвестного будущего, как астрологические символы, которыми и населено небо: гуляя по нему во время полета на коне Клавильеню (XLI), Санчо, по его словам, почти три четверти часа провозился с семью небесными козочками⁴⁴ (ясно, что из созвездия Козерога). Поэтому, говоря о способности оруженосца по приметам угадывать будущее, Сид Ахмет мудро замечает: «... должно думать, что Санчо в сем случае основывался на своих познаниях в области астрологии...» (II, VIII, 83).

Замечание Сида Ахмета звучит в сюрреалистическом эпизоде скитаний Дон Кихота и Санчо по ночному Тобосо (IX), иронически именуемом «великим городом». Выезд Дон Кихота и Санчо в путь – на дорогу в Тобосо – сопровождается ржанием Росинанта и ревом осла, «что было принято обоими – и рыцарем, и оруженосцем – за добрый знак и счастливейшее предзнаменование!» (VIII, 83). Тема предсказаний и пророчеств, унаследованная Сервантесом у «авельянед» (Лже-Кихот суеверен до чрезвычайного, как и один из его творцов – Лопе) и явно полемически им трактуемая, пройдет далее через всю Вторую часть, а животные-предсказатели (вроде обезьянки маэсе Педро) еще не раз появятся на страницах ДК 1615. Росинант и Санчо среди них – первые. Как и Тобосо – первый и последний из городков, появляющихся во Второй части, если не считать того, который герцоги избрали для превращения в остров Баратарю.

Тобосо – город заколдованный, заговоренный, город-лабиринт, который необходимо покинуть до восхода солнца, что рыцарь и оруженосец и делают, находя убежище «не то в роще, не то в лесу, не то в дубраве» (II, X, 97). И впрямь, отыскать вблизи «великого Тобосо» настоящий лес было бы непросто, хотя последовавшее вскоре сражение с Рыцарем Леса (или

Зеркал) будет происходить в состоящем из «высоких и тенистых деревьев» лесу, перенесенном – вместе с XII-XV главами – из Арагона в окрестности Тобосо.

По сути, Тобосо – анти-город, так как в нем, поскольку действие разворачивается «в самую глухую полночь», нет главного – городской толпы. Не видно ни души. Но не только не видно, но и не слышно – никого, кроме животных: «...слышался только собачий лай... Время от времени ревел осел, хрюкали свиньи, мяукали коты», «какое обстоятельство влюбленный рыцарь почем за дурное предзнаменование» (II, IX, 92). И, когда единственный встреченный в городе рыцарем и оруженосцем человек (да и тот – не житель Тобосо, а землепашец-батрак), ведущий двух мулов, за которыми со скрежетом тащится плуг, поет зловещий романс-предсказание о графе Гуариносе из каролингского цикла – «Погубила вас, французы, / Ронсевальская охота...», – Дон Кихот не без оснований принимает слова о гибельной охоте за дурное предзнаменование⁴⁵.

Своего рода «гибельной» охотой оказывается весь третий выезд Дон Кихота, заканчивающийся его поражением в Барселоне.

Среди дублирующих друг друга эпизодов, обрамляющих пребывание Дон Кихота в городе, ставшем для него его «Троей», особый символический смысл имеют два столкновения Дон Кихота с животными – быками и свиньями: первое – на пути в Барселону, второе – на пути из Барселоны домой. Оба раза Дон Кихот вместе с Санчо, Росинантом и серым оказываются под копытами «гнусных тварей»: это определение, первоначально предназначенное свиньям, при переработке романа и перестановке его отдельных глав и эпизодов⁴⁶, досталось, в конечном счете, быкам.

В древнеегипетской ритуальной драме, связанной с жатвенным ритуалом и приуроченным к нему возведением нового фараона на трон, именно быки и свиньи – подручные Сета, бога-трикстера с ослиной головой, топтали (обмолачивали) рассыпанное на ритуальном помосте ячменное зерно. Этим зерном был брат Сета – Осирис, бог хлеба, растительности, живой жизни, ежегодно возрождающейся в природном круговороте бытия. Воскрешенный своей сестрой и женой Исидой, Осирис передавал земную власть своему другому брату (сыну) Гору – победителю Сета (борьба Гора и Сета составляла магистральный сюжет драмы), а сам становился правителем загробного мира. Туда он отправлялся на спине поверженного и покоренного Сета, превращающегося в средство для перемещения Осириса на небеса⁴⁷.

Таково, в известном смысле слова, и предназначение Санчо во Второй части, где уже во время первого – достаточно длительного – пребывания в доме герцогов – оруженосец-крестьянин начинает выступать как фигура, вполне самостоятельная и равная своему сеньору. В главах же, повествующих об их недолгом вторичном пребывании в «замке», Санчо и вовсе оказывается главным героем: у гроба мнимо скончавшейся девицы Альтисидоры, созданной автором как пародия на Исиду⁴⁸, но разыгрывающей роль Дидоны, оставленной Энеем, происходит пародийное коронавание и развенчание оруженосца.

В карнавализованном действе о воскрешении Альтисидоры, в котором, несомненно, спонтанно пародийно воспроизводится миф о смерти (умерщвлении, расчленении) Осириса и его воскрешении, соответственно перераспределяются функции персонажей мифа и участников ритуала: объектом воскрешения становится «дама» – девица Альтисидора, ее

воскресителем ставится не несостоявшийся муж и возлюбленный (Дон Кихот-Осирис), а его слуга – Санчо, наследник ослиной родословной мифологического бога-осла Сета⁴⁹: так что возвращение Санчо к самому себе, к своему природному началу, к предназначенному ему от рождения образу – крестьянина-христианина, неслучайно связано с осознанием им своего родства с серым.

Санчо объединяет с Сетом, главным врагом Исиды, и то, что он – убежденный женоненавистник, точнее, ненавистник женской половины герцогской челяди, представленной дуэньями и Альтисидорой, над которыми возвышается его двусмысленно себя ведущая покровительница и защитница – герцогиня, не раз, как уже было отмечено, демонстрирующая свои отнюдь не женские черты – воительницы и владычицы⁵⁰. Ценой своей «шкуры» (в буквальном значении слова) расколдовывая и Альтисидору, и заколдованную им же Дульсинею, Санчо снимает чары и с заколдованного мира, окружающего Дон Кихота: покупка у мальчишек клетки со сверчками и поимка зайца/зайчихи – жесты, завершающие исполнение им своей миссии. Поэтому при въезде в село он передает свое «парадное» облачение своему двойнику и собрату – ослу, в котором тот торжественно входит в село: «...Санчо вместо попоны накрыл серого... тою самую бумазейной мантией с языками пламени, которую надевали на него в герцогском замке в ночь оживления Альтисидоры. Вдобавок он еще напялил ослу на голову колпак...» (II, LXXIII, 679). Путь Дон Кихота-странствующего рыцаря завершается своего рода «ослиной мессой»: священник и бакалавр встретили путников еще на околице, на лужайке, где они «читали молитвы» (679), то есть пребывали в процессе литургического, пронизанного францисканским духом, общения с Богом: «...Мальчишки.. еще издали разглядели колпак на осле... Окруженные мальчишками и сопровождаемые священником и бакалавром, Дон Кихот и Санчо въехали в село» (там же, 680).

И неслучайно сверчки в клетке и извлеченная из-под брюха серого зайчиха – одновременно – едино-моментно – оказались в руках у Дон Кихота (Санчо вручил хозяину и то, и другое как доказательство, что никакого зловещего пророчества ни в словах мальчишки, адресованных приятелю «Тебе ее больше не видать» (пер. наш – С.П.), ни и в зрелище бегущего зайца нет).

Сервантес любил сводить противоположности. Если в уже приводившейся выше поговорке выскакивающий заяц – знак чьего-то внезапного появления, то сверчки, напротив, воплощают идею сокрытия, исчезновения, так как их пение всегда – обманка: звук исходит не из той точки, в которой насекомое находится. Поэтому ловить сверчка в поле – все равно, что искать кошку в темной комнате.

Но есть в образе сверчка и скрытый смысл, который, как то представляется Лайна Рансу⁵¹, и понадобился писателю для создания эмблематической сцены. В классических мифах (о Ганимеди и его брате Титоне – муже Эос), а также в мифах южноамериканских индейцев и в эзотерической традиции сверчок – символ бессмертия, «страж Порога», равно как и проводник душ умерших в загробный мир. У обладателя клетки со сверчками осталась возможность выбрать вечную жизнь.

¹ В лесу происходит и сражение Дон Кихота с Рыцарем Леса, описанное в XII-XIV главах, но ведь изначально эти главы расположены были в тексте романа существенно ближе к концу – на месте актуальной LVIII главы, на пути покинувших герцогский дворец героев романа к Сарагосе – маршрут, измененный идалго в LIX главе (см. об этом: См. Romero Muñóz С. Nueva lectura de El retablo de maese Pedro // Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Barcelona: Anthropos, 1991, а также Пискунова С.И. «Дон Кихот» 1615 versus «Дон Кихот» 1614 // Литературоведческий журнал. М., 2015, № 38.

² Здесь и далее (за исключением оговоренных случаев) русский перевод «Дон Кихота», принадлежащий Н.М.Любимову, цитир. по изданию: Сервантес Сааведра Мигель де. Дон Кихот. Т.1 (Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский) – Т.2 (Вторая часть хитроумного кабальеро Дон Кихота Ламанчского). М.: ЭКСМО, 2010. Цитируемые тома, главы и страницы указаны в тексте статьи.

³ В оригинале: «...Liebre huye... ¡Dulcinea no parece!» (1210) – дословно: «...Заяц бежит... Дульсинея себя не кажет!» (не является, не обнаруживается (в ее истинном виде) – явный травестийный намек на таинство Преображения. Здесь и далее оригинал романа цитир. по изданию: Cervantes Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998. Цитируемые страницы указаны в тексте статьи.

⁴ Поэтому С. де Коваррубас, создатель первого словаря испанского языка (Covarrubias S. de. Tesoro de la lengua castellana o española), в статье «liebre» характеризовал зайца/зайчиху как гермафродита.

⁵ За сверчками мальчишки охотились для того, чтобы посадить их в клетку, то есть превратить в некое подобие певчих птиц (за что сверчков, а также их родственников – «древесных сверчков», цикад в домах нередко держали).

⁶ См.: Riley E.C. Symbolism in Don Quijote, part II, chapter 73 // Journal of Hispanic Philology, 3 (1979).

⁷ См. Layna Ranz F. La liebre y la jaula de grillos (Quijote, II, 73): el confesor Diego de Yepes y la salvación del Alma // Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Oviedo, 11-15 de junio de 2012). Fundación M. Cristina Masaveu. Investigación y Mecenazgo, Asturias, 2015.

⁸ См.: Torres B., Estela-Guillemont M. Algunas consideraciones acerca de la violencia en el Quijote // Tus obras los rincones en la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

⁹ Ведь Санчо, якобы, уже нанес себе необходимое для расколдования Дульсинеи число ударов и Дон Кихот, о чем сообщается в конце предыдущей главы, подъезжает к селу, полный радостных надежд, вглядываясь в лица всех встречных женщин – «уж не Дульсинея ли это Тобосская?» (LXXII, 676). Возникает необходимость объяснить, почему Мерлин не исполнил своего пророчества. Зайчиха, да еще суеверные предчувствия хозяина – прекрасный повод для нового «превращения» Дульсинеи.

¹⁰ Bellido Díaz J.A. Desde Calímaco a Cervantes: una imagen venatoria en contexto amatorio // Anales cervantinos, vol. XL, 2008.

¹¹ Другие распространенные мифологические характеристики зайца, как воплощения осторожности, настороженности, бдительности, незащищенности, применительно к интерпретируемому тексту, как нам представляется, мало что объясняют.

¹² «Donde no piensa, salta la liebre» (701) – досл.: « Там, где ждешь, заяц выпрыгивает» («Никогда не знаешь, где найдешь, где потеряешь», в пер. Н.М.Любимова) – говорит Санчо Дон Кихоту в начале X главы; «...donde menos se piensa, se levanta la liebre» (II, XXX, 878), – говорит Дон Кихот герцогине при встрече (в пер. Н.М.Любимова: «ведь заяц выбегает, когда охотник не ожидает» (II, 293).

¹³ Ср. русск.: «Выскочил, как черт из табакерки».

¹⁴ К значению этого образа мы вернемся позднее.

¹⁵ См.: Пискунова С.И. Путь зерна: «Дон Кихот» и жатвенный ритуал // Пискунова С.И. Испанская и португальская литература XII-XIX веков. М.: Высшая школа, 2009.

¹⁶ Охота как сквозной архетипический сюжет романа Сервантеса привлекла внимание единственного ученого – А.Редондо (см.: Redondo A. Las tradiciones hispánicas de «estantigua» («Cacería salvaje» o Mesnie Hellequin) y su resurgencia en el Quijote // Redondo A. Otra manera de leer el Quijote, Madrid: Castalia, 1997), исследовавшего его с связи с распространенным у европейских народов мифом о «дикой охоте» – о мчащихся по небу призрачных всадниках (солдатах, охотниках с собаками, а то и просто – душах чистилища), предводительствуемых неким гигантом или великим воителем (королем Артуром, Макавеем, царем Давидом) или же адским призраком – Арлекином). Они появляются на закате или в темное время суток и их шествие сопровождается пугающими звуками и огнями. Однако эпизоды романа Сервантеса, в которых Редондо находит следы этого предания – приключение с «мертвым телом» (I, XIX), встреча с Телегой судилища Смерти (II, XI), явление Мерлина в обличи Дьявола (II, XXXIV-XXXV) – не связаны с с темой охоты напрямую, хотя явление Мерлина и следует за рассказом об охоте на кабана (кабан или вепрь – впрямь, излюбленный объект «дикой охоты»). Существование здесь иной, смысловой, связи – задача отдельного исследования.

¹⁷ Описывая Дон Кихоту свой образ жизни, дон Диэго говорит: «...mis ejercicios son de la caza y pesca, pero no mantengo ni halcón, ni galgos, sino algún perdigón manso o algún hurón atrevido» (754) – в пер. Н.М.Любимова: «Мои любимые занятия – охота и рыбная ловля, однако я не держу ни соколов, ни борзых, но зато у меня есть ручные куропатки и свирепые хорьки» (II, XVI, 155), который нуждается в комментарии-дополнении: ясно, что дон Диэго – охотник непритязательный, довольствующийся – в качестве добычи – лишь куропатками (его ручные куропатки – это подсадные куропатки-петушки) и кроликами (дрессированные хорьки использовались при охоте на животных, обитающих в норах). Эта непритязательность, конечно, вписывается в его образ, задуманный как воплощение гуманистических идеалов Эразма Роттердамского – ненавистника войны (о войне= охоте см. далее).

¹⁸ См.: Grilli G. Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

¹⁹ «Удачная была у вас охота, господин командор!» (II, LXIII, 605), – говорит вице-король Каталонии, обращаясь к командиру испанской флотилии, захватившей бригантину алжирских корсаров.

²⁰ Испанские борзые использовались преимущественно для охоты на зайцев.

²¹ А.Редондо в статье о меланхолии в «Дон Кихоте» (см.: Redondo A. La melancolía y el Quijote de 1605 // Redondo A. Op. cit.) тонко заметил, что борзая – это и распространенный атрибут быта меланхолика, своего рода эмблема меланхолии, неслучайно фигурирующая и в знаменитой «Меланхолии» А.Дюрера, о чем писал уже Э. Панофски. Видимо, об этом знал (помнил?) И.А.Бунин.

²² См.: Redondo A. El personaje de don Quijote 1605 // Redondo A. Op. cit. Конечно, во времени реальном карнавал кануна Великого поста и жатва разделены, по меньшей мере, четырьмя месяцами, а действие «Дон Кихота» 1605 года приурочено именно к жатве (июль-август). Тем не менее, в художественном времени романа образы и ритуалы Карнавала (праздника кануна Великого Поста – ср. русск. Масленица) и жатвенного ритуала, а также весенне-летних праздников – Дня Тела Христова и ночи Сан Хуана (Ивана Купалы) – синхронизированы.

²³ См.: Redondo A. De vapulamientos y azotes en el Quijote 1605 // Redondo A. Otra manera de leer Don Quijote. Madrid: Editorial Castalia, 1997.

²⁴ См. главу «Животные представители духа хлеба» в любом издании кн.: Фрезер Д.Д. Золотая ветвь: исследование магии и религии.

²⁵ Об архетипическом родстве зайца и осла см.: Torres B., Estela-Guillemont M.. Op. cit.

²⁶ «Эскудеро» (escudero): так двусмысленно-иронически именуется повествователь и Томе, и Санчо.

²⁷ См. об этом: Iffland J. De fiestas y aquafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda. Universidad de Navarra. Iberoamericana: Vervuert, 1999.

²⁸ Подвешенный на дереве вниз головой, он являет собой подобие традиционно приносимого в жертву животного – охотничьего трофея: «Дон Кихот подъехал и снял Санчо с дерева... Тем временем громадную кабанью тушу взвалили на мула...» (335).

²⁹ Отголоски такого рода сцен во Второй части немногочисленны: эпизод вторжения врага на остров Баратария во время правления Санчо, да несостоявшееся побоище «ослиных» армий.

³⁰ В этом же двусмысленно-ироническом ключе, словами, пронизанными заглавной горечью и обидой (ясно, что не Дон Кихота, а автора), идадьго далее говорит о нищей старости изувеченных солдат.

³¹ Цезарь прославляет смерть, ужаснее которой правоверный католик не мог себе вообразить – внезапную, непредвиденную, без покаяния, обрекающую солдата на вечные муки:

³² В оригинале: «...del sentimiento humano» – от человеческих чувств, от человечности как таковой.

³³ В своих театрализованных розыгрышах герцоги – здесь надо отдать им должное – стараются соблюсти меру приличий, избегая жестокости и чрезмерных унижений гостей, но результат этих, вроде бы, безобидных проделок для самих Дон Кихота и Санчо нередко оказывается плачевным.

³⁴ О Росинанте в романе как двойнике Дон Кихота, его втором «я» и верном друге см.: Andrés C. Construcción, función y significación de Rocinante // Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de cervantistas (Oviedo, 11-15 de junio de 2012). Op.cit.. Французский сервантист делает особый акцент на роли Росинанта в Первой части романа и на его принадлежности к особой породе коней – участников средне-

вековых, феодальных войн, требующих от лошади своего рода психологического созвучия с наездником. О Росинанте как о карнавальной эмблеме Великого Поста см. : Redondo A. Op. cit.

³⁵ Иной ряд зооморфных персонажей, нередко фантастического плана, возникает в «Дон Кихоте» 1605 года в «цитатах» из воображаемых Дон Кихотом рыцарских романов и поэм: гигантские змеи, львы, верблюды, гигантские кобылицы- альфаны, зебры, бобры, драконы, василиски, химеры, птица Феникс, крылатый конь Гиппогриф... (Ими полна Песнь Хризостома) (I, XIV).

³⁶ Его фигура возникает лишь в эпизоде дерзкой выходки барселонских мальчишек (II, LXI) , засунувших дикий терн под хвосты коню и ослу торжественно въезжающих в город рыцаря и оруженосца, в эпизоде сражения Рыцаря Печального Образа с Рыцарем Белой Луны, где он падает наземь вместе с хозяином, сраженный наскоком бакалавра... Такой же пассивной жертвой— вместе со всеми его «близкими» (хозяином, Санчо и ослом) – оказывается Росинант при нападении на них стада свиней (LXVIII).

³⁷ Хотя испанское прилагательное «gucio» – обозначение пегого цвета шкуры животных не является субстантивированной заменой слова «осел» (asno, jumento, borrico) – см.: Rico F. Versiones, lecturas y transparencias del Quijote (1604, 1605, 1608) // El Ingenioso Hidalgo (Estudios en Homenaje a Anthony Close). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.

³⁸ «...Между осликом и Росинантом существовала дружба тесная и беспримерная...» (II, XII, 118) .

³⁹ См.: Пискунова С.И. «Дон Кихот» 1615 versus «Дон Кихот» 1614. Указ. изд.

⁴⁰ См.: Пискунова С.И. Указ.соч.

⁴¹ Ответом Сервантеса на физиологическую комику «авельянед», как нам представляется, служит и включенный в Пролог ко Второй части анекдот про севильского сумасшедшего, который развлекался тем, что надувал пойманную на улице собаку через тростниковую трубку, вставленную «в некоторую часть тела», после чего отпускал ее, обращаясь к зевакам с вопросом: «Что вы скажете, ... легкое это дело – надуть собаку?» (19). По мысли автора Пролога: таким же образом ведут себя и некоторые писатели(ясно, что создатели «Лже-Кихота!»), через «некоторое место» надувающие свои опусы.

⁴² Цитир. русский перевод «Лже-Кихота», принадлежащий А.С. и М.А.Бобовичам. Опубликовано как дополнение к изданию «Дон Кихота» Сервантеса в серии «Литературные памятники» (Москва: Наука, 2003).

⁴³ См. : Abellán J.L. Una denuncia de la irracionalidad: la aventura del rebuzno// Por sendas del Quijote innumerable. coord.. C. Romero Muñoz. Madrid: Visor libros, 2007.

⁴⁴ Коза (как и зайчиха) – животное, ассоциирующееся с женщиной, но не женщиной как таковой, а с простолюдинкой, мужланкой: посланница заколдованной Дульсинеи, встреченной Дон Кихотом в пещере Монтеиноса, получив от рыцаря четыре реала. на прощание – вместо поклона «прыгает, как коза» («hizo una sabriola», 828). В Первой части на развернутом уподоблении легко поддающейся искушению женщины козе строится зачин «многоходового» пародийного эпизода с пастушкой Леандрой (I, L – LII).

⁴⁵ Перевод Н.М.Любимова здесь неточен.

⁴⁶ См. прим. 1 к наст. ст..

⁴⁷ См. о ней: Левинская О.Л. Античная Asinaria: история одного сюжета.

Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2008. Сервантесу, хотя и читавшему Плутарха, не мог быть известен текст древнеегипетской драмы, открытой и опубликованной лишь в середине XX столетия. Но создатель «Дон Кихота», помимо Плутарха, читал и переведенного на испанский еще в 1513 году и трижды переиздававшегося в Испании на протяжении XVI века «Золотого Осла» («Метаморфозы») Апулея.

⁴⁸ См.: Redondo A. Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora // Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, ed A. Bernat Vistarini. Palma: Universitat des Illes Balears, 1998.

⁴⁹ Связующим звеном между египетским богом-трикстером и испанским крестьянином служит герой «Золотого Осла».

⁵⁰ Лишь однажды она срывается, услышав, как дуэнья Родригес выдает гостью ее небольшую женскую тайну.

⁵¹ См. более полную версию его доклада, опубликованную в виде статьи: Layna Ranz F. Una decisiva anécdota para entender el episodio de la liebre y la jaula de grillos (Quijote, II, 73) // eHumanista/Cervantes, 1 (2012), <http://www.ehumanista.ucsn.edu/Cervantes/index.shtml>.

«Царство Флоры» Пуссена и СИМВОЛИКА ЧУВСТВ

Среди произведений мировой живописи есть такие, которые представляют собой как бы классическое воплощение определённого художественного (шире – культурного) стиля – они в концентрированном виде содержат в себе стилистические признаки, выполняя функцию «идеальных типов», своего рода образцов того или иного стилистического направления. Для рококо такой картиной, на мой взгляд, являются «Качели» Фрагонара, для неоклассицизма – «Клятва Горациев» Давида, для романтизма – «Плот «Медузы» Жерико и т. д. Для классицизма эпохи Людовиков одно из таких произведений – «Царство Флоры» Николя Пуссена. Прежде чем перейти к рассмотрению этой замечательной картины, необходимо кратко остановиться на истории её создания и бытования.

«Царство Флоры» было закончено Пуссеном в 1631 году в Риме и предназначалось для Фабрицио Вальгуарнеры, сицилийского (а вернее, неаполитанского по государственной принадлежности) аристократа, вместе с другой картиной «Чума в Азоте» (или «Чудо ковчега в храме Дагона»; ныне в Лувре), на библейский сюжет (из Первой книги Царств). В собрании Вальгуарнеры, как полагают, обе картины составляли пару¹, хотя на самом деле они кардинально различны, как по сюжетам и их художественному решению, так и по общему настроению. До некоторой степени их роднит тема смерти, но если «Чума в Азоте» посвящена страданию, смерти и милосердию² (перед лицом смерти), то «Царство Флоры» – теме смерти и воскрешения, то есть на самом деле вечной жизни.

После смерти Вальгуарнеры «Царство Флоры» находилось в частных руках, пока не было приобретено в Париже в 1716 г. бароном Раймоном Ле Пла для саксонского курфюрста Августа II Сильного и затем вошло в собрание Дрезденской галереи.

Пуссен закончил работу над «Царством Флоры» в апреле 1631 г., т. е. весной³. Весне посвящена и его картина. Примечательно, что на передней части Зодиакального круга-кольца, обрамляющего колесницу Аполлона, едущую по небу, в его центре помещено изображение созвездия Тельца, в знак которого вступает Солнце как раз в конце апреля. Это соответствует как времени окончания работы над картиной, так и самому сюжету, о чём скажу далее. Сам Пуссен называл своё полотно «Садом цветов», Вальгуарнера – «Весной», один из первых биографов Пуссена Дж. П. Беллори – «Превращением цветов», название «Царство Флоры» – более позднее⁴. Флора однозначно соотносилась с Весной, на что уже указывали исследователи, поэтому эти два понятия, по сути, взаимозаменяли друг друга.

«Царство Флоры» было не единственной картиной Пуссена на подобный сюжет. Уже 1626 г. датируется подготовительный рисунок к этой картине, а временем около 1627 г. – другая картина – «Триумф Флоры», хранящаяся в Лувре⁵. Этот триумф представляет собой шествие Флоры, едущей на колеснице влево от зрителя (т.е. вправо со стороны картины, иными словами, вперёд) и сопровождаемой рядом мифологических персонажей, которые превратились в цветы. Уже в этой картине можно видеть тех персонажей, которые позднее присутствуют и в «Царстве...»: Адониса, Гиацинта, Нарцисса, Клитию, Аякса и Смилаку. Все они или подносят цветы Флоре или собирают их. Колесницу везут амуры, впереди идёт Венера, некоторые другие персонажи надёжно не идентифицируются⁶. Композиция картины предельно линейна – это движение по горизонтали; колесница Флоры с лугов и полей въезжает в лес (сад). «Триумф Флоры» напоминает другую картину на близкий сюжет – «Весну» Боттичелли. У Боттичелли действие разворачивается в саду, усыянном цветами, на картине присутствуют Венера и Хлорида, превращающаяся во Флору, а одним из источников послужили «Фасты» Овидия, причём та их часть (Книга V), которая посвящена весеннему празднику Флоралиям⁷. Описание Флоралий в «Фастах» Овидия было одним из источников и для Пуссена, поэтому сопоставление шедевра Боттичелли с «флористической» серией Пуссена кажутся ещё более показательным.

Помимо «Триумфа Флоры» в период до «Царства Флоры» Пуссен обращался также и к отдельным сюжетам растительных метаморфоз (картины, посвящённые Венере и Адонису, Нарциссу и Эхо), но именно в «Царстве Флоры» он объединил максимальное число мифологических персонажей подобного рода. Судя по авторскому названию, художник создавал мифологизированный образ идеального сада. Источниками для его произведения послужили две поэмы Овидия – «Метаморфозы» и «Фасты», а также, вероятно, поэтические произведения старшего современника и знакомого Пуссена (оказавшего на него большое влияние) поэта Джамбаттиста Марино; впрочем, вопрос о конкретных источниках и их «удельном весе» в общем влиянии на картину остаётся предметом дискуссий⁸.

Важно, однако, что, бесспорно, как и на Боттичелли, на Пуссена повлияли «Фасты», в четвёртой и пятой книге которых Овидий описывает Флоралии – празднества в честь Флоры, продолжавшиеся с 28 апреля по 3 мая. Этот период вновь отсылает нас к зодиакальному знаку Тельца, занимающему центральное положение по отношению к зрителю на круге Зодиака в самой картине. Всё это недвусмысленно указывает на время действия.

Персонажи «Царства Флоры» были описаны Дж. П. Беллори, благодаря чему возможна их почти полная идентификация. Танцующая Флора изображена в центре композиции. За ней водят хоровод путти (не амуры!). Слева от Флоры (по отношению к зрителю) изображены:

Аякс Теламонид, убивший себя в порыве безумия, из упавшей на землю крови которого вырос алый цветок (Мет. XIII, 391-398) – у Пуссена белая (или бледно-розовая⁹) гвоздика;

Нарцисс рядом с нимфой (Беллори называет её «одной из наяд»), в которой можно видеть Эхо (к этому сюжету Пуссен уже обращался в одной из более ранних картин). На месте тела Нарцисса вырос нарцисс (Мет. III, 509-510), и у Пуссена эти цветы помещены прямо под фигурой склонившегося к воде юноши;



70

Клития, влюблённая в Аполлона и смотревшая на него (Мет. IV, 265–270); она превратилась в гелиотроп (у Пуссена – подсолнечник).

Справа от Флоры:

Гиацинт, случайно смертельно раненый Аполлоном метательным диском в голову; из его крови появились багряные цветы типа лилии (Мет. X, 162–219). Пуссен изображает синие гиацинты, которые падают с головы юноши в его левую руку (правой он придерживает место раны на голове);

Адонис, возлюбленный Венеры, убитый диким кабаном и давший своей кровью начало красным анемонам (Мет. X, 728–739); у Пуссена они светло-пурпурные; и, наконец, Кротон (называемый также Крокусом) и Смилака – влюблённая пара, превращённая в шафран и тис (Мет. IV, 283). У Пуссена Крокус изображён в шафрановом венке, а Смилака – с белым выюнком (смилакой называют также плющ).

Над Флорой в облаках мчится на колеснице, запряжённой четвёркой белых коней, Аполлон в зодиакальном круге. В левой части картины стоит герма Приапа, бога плодородия и садов, в правой изображён край уходящей вдаль перголы – эти детали фланкируют всю композицию¹⁰. Персонажи окружают Флору, создавая тем самым вокруг неё венок из цветов¹¹. При этом их фигуры обретают очевидный флороморфный характер, будучи представленными в виде различных изогнутых линий, среди которых наиболее часта линия в виде буквы S¹². Общая идея всего произведения хорошо обозначена историками искусства – это круговорот жизни, единство гибели и обновления, вечное возрождение природы и жизни¹³. По сути, это идея вечности. Этому круговороту подчинена и вся композиция полотна, центром которой выступает рука Флоры, роняющая на землю цветы¹⁴. Можно сказать, что это как бы ось, вокруг которой происхо-

дит незримое вращение венка фигур-цветов. Однако наряду с этим композиция подчинена и строгим геометрическим формам – царство Флоры представляет собой регулярный сад¹⁵. Рассмотрим композицию картины подробнее.

На сцене, обрамлённой перголой справа и кулисами-занавесом слева, образуемыми деревьями и чашей с искусственным водопадом¹⁶, на фоне леса, лугов и одухотворённого пейзажа далёких голубых гор, разворачивается действие вокруг Флоры. Круговое расположение фигур главных персонажей соответствует и многим другим круговым элементам в картине. За Флорой путти ведут хоровод; их, по меньшей мере, пять, но видно только четыре (пятый практически совершенно скрыт за фигурой Флоры). Закругляется пергола на заднем плане, одним своим концом приоткрытая зрителю. В небе над Флорой облака образуют круг. Колесницу едущего по ним Аполлона обрамляет круг Зодиака в виде обруча. Столвы деревьев украшают обвившие их по окружности гирлянды. На головах Флоры, двух путти и Крокуса венки из цветов и листьев. Водопад изливается из большой закруглённой чаши, которая соотносится со столь же круглым сосудом, с краёв которого капает вода и в который смотрится Нарцисс. Овальный щит Аякса лежит на земле рядом с его доспехами. Стан Флоры обвивает голубая лента, создающая ощущение вращения. На переднем плане с двух сторон венки фигур-цветов обрамляют изогнутый рог с цветами слева и изогнутая фигурка лежащего путто справа. Композиционно они чётко соответствуют друг другу.

Иными словами, многочисленность кругов и вращений создаёт впечатление круговорота – круговорота времени, смены сезонов года, природы и жизни.

В какую сторону происходит вращение? Флора танцует, вращаясь против часовой стрелки, о чём недвусмысленно свидетельствует и её поза и конец развевающейся ленты. Она движется справа налево, и на картине её видимое движение осуществляется вправо от зрителя. Этому направлению соответствует и направление движения Аполлона, колесница которого несётся по небу также вправо от зрителя. Это направление вправо (в рамках прямой перспективы), если учитывать возможность круга, создаёт ощущение движения по часовой стрелке – то есть по солнцу. Танец Флоры же, лишь видимо соответствуя тому же направлению, на самом деле представляет собой движение обратное – движение против солнца, навстречу ему. Тем самым Пуссен показывает обращённость к солнцу весенней возрождающейся природы, движение от весеннего равноденствия к летнему солнцестоянию, увеличению солнечных, дневных часов.

Круг Зодиака, судя по нанесённым на него созвездиям, также обозначает движение по часовой стрелке относительно фигуры Аполлона, вписанного в этот круг. Тем самым идея круговорота времени выражается с исчерпывающей очевидностью.

Между тем, строгий геометризм всей композиции картины создаёт удивительную уравновешенность и гармонию. Сад Флоры идеален, и эта гармония природы соответствует гармонии времени.

Герма Приапа и край перголы находят подобие в двух вертикалях мифологических персонажей – фигурах Аякса слева и Адониса справа. Оба сопряжены с вертикальными предметами – с оружием: Аякс – с мечом, который пронзает его, Адонис – с копьём, которое он держит в руке. Меч и копьё, как отметил С. М. Даниэль, выступают линейными контра-

тами доминирующей композиционной диагонали (из левого нижнего угла картины в правый верхний)¹⁷. И Аякс, и Адонис склоняются вниз. Их кровь капает на землю. Вниз смотрит и Гиацинт, на свою кровь, которая превращается в цветы (как и кровь Аякса и Адониса). Движению вниз соответствуют струи воды водопада и капли воды из кувшина, в который смотрится Нарцисс. Вода и кровь героев рождает цветы, прорастающие вверх. Вертикали демонстрируют движение вниз – воды, крови, взглядов, и затем навстречу движение вверх – движение растущих цветов. В единстве этих направлений – тот же круговорот жизни и природы – гибель и возрождение. Это тот же круг, но только в вертикальной проекции. Флора рассыпает цветы вниз на землю, вертикаль гермы Приапа символизирует обновление.

Помимо Флоры и путти на картине три стоящих персонажа – трое мифологических героев-цветов, в то время как все остальные герои, ставшие цветами, сидят, полулежат или стоят на коленях. Примечательно, что смерть всех троих была насильственной – Аякс покончил с собой, Гиацинт и Адонис были убиты. Другие персонажи дали начало цветам не в результате насильственной смерти.

В облаках совершает свой путь Аполлон – с одной стороны, символ умирающего (заходящего) и воскресающего (восходящего) солнца, с другой – в соответствии с этим – бог умирающей и воскресающей природы. Он как бы осеняет собой всю историю вечного круговорота смерти и жизни, воплощённую в отдельных эпизодах флористической симфонии Пуссена.

Гармония царствует и в направлениях взглядов героев. Дев пары смотрят почти друг на друга – это Нарцисс и Эхо и Крокус и Смилака. Рядом с Крокусом и Смилакой изображены собаки Актеона – белая и чёрная. Направления их взглядов почти точно повторяют направления взглядов Крокуса и Смилаки. Белый и чёрный цвета собак вряд ли можно считать случайным. Круговорот времени связан со сменой дня и ночи, что, по-видимому, и символизирует собачья расцветка. Показательно, что собаки связаны ошейниками друг с другом – они составляют единое целое (подобно влюблённым друг в друга Крокусу и Смилаке). В целом же колорит картины удивительно светлый, весенний. В одеяниях персонажей преобладают золотистые, голубые и белые тона, и только наряд Флоры – светло-зелёный. Цветы и одеяния героев ведут незримый диалог друг с другом. Они демонстрируют связь всех флористических персонажей в едином цветочном венке. Голубые гиацинты и крокусы отражаются в голубых одеядах Адониса и Эхо, в голубой ленте Нарцисса и голубом плюмаже шлема Аякса. Пурпурные анемоны и золотисто-красный подсолнечник – в аналогичного цвета одеядах Крокуса, Смилаки и Нарцисса. Белые нарциссы, льнянки и гвоздика – в белом одеянии Эхо на первом плане картины. Золотыми одеядами отмечены Клития и Гиацинт – оба – возлюбленные солнечного, золотистого Аполлона, что, по-видимому, и хотел отразить художник. И Клития, и Гиацинт смотрят в противоположных направлениях, но, если Клития обращена взглядом к возлюбленному, то Гиацинт отвернулся от него и смотрит на возникающие из его крови цветы – ведь Аполлон был невольным убийцей своего фаворита. Танцующие путти смотрят вверх, вниз и друг на друга – отмечая тем самым четыре направления: два по вертикали и два по горизонтали. Четыре стоящих персонажа – Аякс, Адонис, Гиацинт и сама Флора так или иначе смотрят вниз.

Нужно сказать, что принципиально важной в композиции картины, наряду с кругом, является и четвёрка. Действительно, по бокам Флоры расположены две четвёрки героев: слева – Аякс, Клития, Нарцисс и Эхо; справа – Гиацинт, Адонис, Крокус и Смилака. Танцующих путти видно тоже четверо. Аполлон, разумеется, правит четвёркой белых коней. Круговорот природы и времени имеет кватернарную структуру – четыре времени года, четыре части суток (как и соответствующие им четыре возраста человека). В фигурках путти можно видеть прямое воплощение символики сезонов. Путто в венке из цветов, смотрящий вверх, в небо и как бы на солнце, символизирует весну. Путто с опущенным взглядом и склонённой головой – зиму. Путто в венке из листьев, возможно, означает лето, а путто с золотистыми кудрями – осень. Все они ведут вечный хоровод времени и природы.

Но что является движущей силой этого круговорота, что даёт возможность воскресения и бессмертия, что вечно? Крокус и Смилака влюблены друг в друга, Клития – в Аполлона, Нарцисс – в своё отражение, Гиацинт случайно убит возлюбленным, Адонис – сам возлюбленный богини любви. Почти все они гибнут от любви, и любовь является залогом их воскресения. В левой части картины это любовь безответная (Клития, Нарцисс, Эхо), в правой – взаимная (Гиацинт, Адонис, Крокус и Смилака). И только Аякс погибает от безумия – недаром его фигура несколько вырвана из общего композиционного целого, он стоит чуть поодаль от общего флористического венка. Тем не менее, вся картина – не только поэма бессмертия, но и гимн любви; любви, «что движет солнце и светила». Умирая герои, возрождаются в цветах. Вечны и цветы, и герои. Любовь вызывает смерть, смерть рождает воскресение, воскресение означает вечность. Любовь достигает вечности в вечном круговороте жизни и смерти, умирающей и возрождающейся природы.

Пуссен ещё раз обратился к идее вечного круговорота времени, решив её, впрочем, уже в совсем ином ключе. В картине «Танец под музыку времени» (датируемой большинством исследователей 1638–1640 гг.; галерея Уоллеса, Лондон) центральное место в окружении многочисленных символов времени, вечности и бренности (Сатурна, статуи дуликого Януса, круговых цветочных гирлянд, песочных часов и мыльных пузырей) занимает хоровод четырёх фигур, означающих нищету, труд, богатство и наслаждение (по другой версии, роскошь). Эта композиция, конечно, отсылает к небезызвестному образу колеса Фортуны, бренности и тщете всего сущего (что перекликается в картине и с мыльными пузырями, которые пускает один из путти). Однако важно иметь в виду, что в XVIII веке четыре фигуры этой картины нередко трактовали как символы времён года, что опять-таки отсылает к круговороту времени и природы, той вечности, которой посвящено и «Царство Флоры». Исследователи справедливо усматривают связь обеих картин, которых, среди прочего, роднит и колесница Аполлона, движущаяся в облаках¹⁸. Но в отличие от «Царства Флоры» кони у Аполлона лондонской картины разноцветные (четыре времени суток), сама фигура бога расположена фронтально в обручезодиаке (?), колесницу сопровождают Оры, а предшествует ей рассыпающая (подобно Флоре) цветы Аврора. Эта композиция, безусловно, восходит к известной фреске Гвидо Рени «Аврора» (1614 г.) из палаццо Роспильози-Паллавичини в Риме. Пуссен, бесспорно, был с ней знаком, поскольку одним из его заказчиков был Джулио Роспильози, будущий папа Кли-



мент IX (по заказу которого и был написан «Танец под музыку времени»)»¹⁹.

Вернёмся к четвёркам «Царства Флоры». Мне представляется, что помимо вполне очевидной символики, в этой картине присутствует и символика менее явная, в частности, символика чувств. Фигура Клитии, постоянно смотрящей на Аполлона, может в таком случае символизировать зрение. Фигура нимфы Эхо – слух. Смилака трогает выюнки, один из которых подаёт ей Крокус (заметим, что все остальные герои практически не соприкасаются со «своими» цветами). Её жесты могут символизировать осязание. Наконец, путто на переднем плане нюхает гиацинты – это символ обоняния. Таким образом, символы зрения и слуха расположены в левой части картины (справа по отношению к танцующей Флоре), а обоняния и осязания – в правой (слева по отношению к Флоре). Сложно, однако, сказать, почему в таком случае Пуссен не представил какой-либо символ вкуса – возможно, это противоречило как времени действия картины (вкус обычно связан с плодами, во временном отношении не связанными с весной), так и кватернарной структуре, наряду с кругом, определяющей всё композиционное решение. Как бы то ни было «Царство Флоры» кажется удивительно ёмким и показательным воплощением художественного символизма эпохи классицизма XVII века.

¹ Сулимова А. Воплощённая поэзия. Никола Пуссен. «Царство Флоры» // Никола Пуссен. «Царство Флоры». К 60-летию «Выставки картин Дрезденской галереи» в ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 2015. С. XIV.

² Золотов Ю. К. Пуссен. М., 1988. С. 79.

³ Сулимова А. Указ. соч. С. XIV.

⁴ Золотов Ю. К. Указ. соч. С. 77, 80.

⁵ О ней, в частности, см.: Дзери Ф. Пуссен. Триумф Флоры. М., 2004.

⁶ Золотов Ю. К. Указ. соч. С. 85–86.

⁷ Дунаев Г. С. Сандро Боттичелли. М., 1977. С. 68, 71.

⁸ См. об этом: Золотов Ю. К. Указ. соч. С. 80–81.

⁹ Золотов Ю. К. Указ. соч. С. 80.

¹⁰ Там же. С. 82.

¹¹ Даниэль С. М. Европейский классицизм. Эпоха Пуссена. Эпоха Давида. СПб., 2003. С. 42–43.

¹² Там же. С. 43.

¹³ Эта концепция была обоснована известным искусствоведом Э. Блантом (см.: Золотов Ю. К. Указ. соч. С. 81); см. также: Даниэль С. М. Указ. соч. С. 42.

¹⁴ Золотов Ю. К. Указ. соч. С. 82.

¹⁵ Даниэль С. М. Указ. соч. С. 43–44.

¹⁶ Сулимова А. Указ. соч. С. XV.

¹⁷ Даниэль С. М. Указ. соч. С. 44.

¹⁸ Анализ этого произведения см.: Beresford R. A Dance to the Music of Time by Nicolas Poussin. London, 1995.

¹⁹ Как ни странно, в новейшей монографии, посвящённой этой картине Пуссена, её автор Ричард Бересфорд даже не упоминает о произведении Рени (!).

Т. А. Гуревич

«Тот, кто говорит о быках, скорее всего, видит
сны о быках» – о «животной» синестезии
в воспоминаниях, видениях и сновидениях
Томаса Де Квинси

76

Говоря о «животном» ряде и «животной» синестезии в воспоминаниях, видениях и сновидениях английского писателя-романтика Томаса Де Квинси (1785-1853), необходимо отметить, что воспоминания, видения и сновидения относятся к особому виду прозы – «страстной прозе». Понятие «страстной прозы» (*impassioned prose*) появляется у Де Квинси при классификации собственных работ во введении, написанном самим автором в 1853 году к первому тому полного собрания сочинений под редакцией Д. Мэссона. «Страстной прозой» автор называет особую группу своих работ («более высокий класс произведений»), отличающуюся от двух других групп («класс, который предлагает развлечь читателя» и «эссе»). К «страстной прозе» автор прежде всего относит «Исповедь англичанина, любителя опиума» и «*Suspiria de Profundis*», характеризуя их как «виды страстной прозы, не имеющие precedентов, как я уверен, ни в одной литературе»¹.

Безоговорочное отнесение «Исповеди...» и «*Suspiria de Profundis*» к классу этой прозы, выполненное автором, свидетельствует о том, что эти сочинения можно назвать практически чистым образцом такого вида текста, тогда как «страстная проза» (в виде отдельных эпизодов и вкраплений) появляется также в других произведениях мемуарной литературы, теологических и исторических эссе, строгих критических работах писателя. Важно указать, что изначально «*Suspiria de Profundis*» состояли из «Вводной заметки» (*Introductory Note*) (в которой рассказывалось о мечтании и мечтательности), за которой следовали «Горести детства» (*The Afflictions of Childhood*), «Палимпсест человеческого мозга» (*The Palimpsest*), «Левана и Богородицы скорби» (*Levana and Our Ladies of Sorrow*), «Призрак Брокен» (*The Apparition of Brocken*), «Саванна-ла-Мар» (*Savannah La Mar*)². «Английская почтовая карета» (*The English Mail Coach*), в полной мере представляющая собой один из самых ярких образцов «страстной прозы», в сборнике так и не появилась³.

Во-вторых, следует сказать, что «страстная проза» Де Квинси – это не просто «ритмически организованная проза», а особый тип текста, обладающий как внутренней, так и внешней формой. Купер Лейн в исследовании «Прозаическая поэзия Де Квинси» (*Prose Poetry of De Quincey*, 1902)

под внешней формой понимает ритмическую организацию текста, его музыкальность, а под внутренней – «факт, что «страстная проза» практически полностью субъективна»⁴. С внутренней формой связано появление некоторых концептов, тем и образов, присущих «страстной прозе». Здесь наиважнейшую роль играет субъективность, трепетное отношение автора к описываемому предмету или событию: «...как только он начинает интенсивно думать о себе или выражать оттенки чувств, его язык начинает модулировать в гармонических каденциях»⁵. «Страстная проза» – особый текст, в котором переплелись музыкальное и художественное начала, в котором характерно изображение картины звуком, звука и ощущения словом, это текст с особым ритмическим рисунком, позволяющим воспринимать литературное произведение как музыкальный отрывок. Одним из важнейших компонентов, присутствующих в «страстной прозе», становится «животный» ряд, который, попадая в пространство новому ритмически и концептуально сформированного текста, начинает выполнять новые функции и жить по новым законам. С одной стороны, в образцах «страстной прозы» мы можем наблюдать взаимодействие музыки, живописи и поэзии, а с другой – взаимодействие животного и человеческого, происходящее именно в сфере чувств и ощущений. Вообще «страстная проза» изобилует животными образами, как никакие другие произведения Де Квинси.

«Страстная проза» – это, прежде всего, проза сновидений. Сон необыкновенно важен для писателя, он выступает другой, параллельной, не менее важной для человека, реальностью. Не всякий человек способен к проживанию полноценного сновидческого опыта: «Перекупщику быков скорее всего приснятся быки: условия жизни, ежедневно налагающие чуть ли не на каждого из нас ярмо впечатлений, кои несовместимы с порывами духа, часто приглушают и обуздывают могущественность силы, порождающей сновидения»⁶. Перевод «Перекупщику быков скорее всего приснятся быки» несколько искажает смысл того, с чем мы имеем дело в действительности. В оригинале мы имеем «Those whose talks are of oxen dreams are of oxen»⁷, то есть «Тот, кто говорит о быках, скорее всего, видит сны о быках». Вопрос о влиянии происходящего на сны становится не просто вопросом влияния рода деятельности человека, его профессиональной принадлежности на способность к сновидению. Де Квинси пишет не о самой профессии, а о разговорах, об актах речевой деятельности, переходящих в сферу подсознания и запечатлевающих в снах. Важно то, как слово, произносимое и слышимое, проникает в ощущения бодрствующего человека, а затем трансформируется в сон. Человек любой профессии способен на проживание особой жизни во сне, и для этого «постоянное великолепие картин, созерцаемых в забытьи, неизбежно должно подкрепляться врожденной тягой к мечтательству»⁸. И поэтому бык, выступающий здесь ключевой «животной» фигурой, совсем не тривиальное животное, приводимое автором для простого сравнения. В «Палимпсесте человеческого мозга», рассуждая о палимпсесте (рукописи на пергаменте (реже папирусе) поверх смытого или соскобленного текста), Де Квинси пишет: «Некогда ценность телячьей коже придавал сохраняемый на ней след человеческой мысли»⁹; «Даже судьба мифической птицы Феникс, предпочитавшей уединенное существование на протяжении веков и бесконечно возрождавшейся в клубах погребального костра, лишь отдаленно напоминает то, что нам удалось совершить над палимпсестами»¹⁰. Именно на

телячьей коже, на «животной» основе, посредством прикосновения пишущего инструмента становится возможным увековечить следы человеческой мысли. Более того, ранее смытые записи позднее можно с легкостью воспроизвести. Таким образом, палимпсест из телячьей кожи начинает напоминать структуру человеческого мозга, содержащего информацию о всех поколениях, ранее живших. Известно, что определенные медицинские воздействия на человеческий мозг могут «пробудить» в нем как неандертальца, так и человека Средневековья, и Нового времени. Телячья кожа, одна из главных «ощущающих» субстанций, у живого быка выполнявшая многочисленные «животные» функции, после смерти становится способной к поглощению человеческого опыта, свидетельства о котором могут впоследствии быть извлечены самим человеком. Де Квинси рассказывает о состояниях мозга в опиумном опьянении, когда всплывают, наслаиваясь, одни воспоминания и события и исчезают другие. Нужно сказать, что Де Квинси в некотором смысле опередил медицину именно в терминологическом обозначении. В 1899 году итальянским врачом-психиатром Ч. Ломброзо, родоначальником антропологического направления в криминологии и уголовном праве, был применен термин «алкогольного палимпсеста» – лакунарной алкогольной амнезии, специфического нарушения памяти, характерного для алкоголизма, «лоскутной памяти». Можно заметить, что похожие исследования за полвека проводит Де Квинси, основываясь на наблюдении опиумной зависимости и собственного состояния, давая при этом явлению похожее название. Бык или вол, таким образом, выступает как «управляющее» для снов животное, оно появляется тогда, когда писатель пытается изложить ключевые моменты своего мировосприятия и жизненные концепции: «Сам я никогда не позволял себе возжелать чужой собственности – ни вола, ни осла ближнего: еще менее подобает философу зариться на чужие образы и метафоры»¹¹.

Сновидение выступает как особая комбинация чувств: «Из способностей человека, страдающих от чрезмерной приверженности общественным инстинктам, сильнее всего страдает дар сновидения. Не стоит полагать это бездельем. Аппарат, позволяющий видеть сны, помещен в человеческий мозг не случайно. Сон, в союзе с таинством мглы, представляет собой единый существеннейший канал, посредством которого мы общаемся с призрачным миром. Орган восприятия снов, тесно связанный с сердцем, зрением и слухом, образует в совокупности поразительное устройство, каковое способствует проникновению бесконечности в покои человеческого мозга и отбрасывает темные отражения вечностей, лежащих вне пределов человеческого существования»¹².

Посмотрим, на каких уровнях «животное» и человеческое могут управляют пространством «страстной прозы».

Во-первых, следует отметить, что «животное» в «страстной прозе» обладает, как и в других образцах мемуарной прозы, большими преимуществами. Но если в «Воспоминаниях об Озерных поэтах» – тексте, не представляющем собой чистый образец «страстной прозы» – «животные» включения служили более как иллюстративный материал, как вспомогательное средство аллегорических сравнений, то в произведениях «страстной прозы» («Исповедь англичанина, употреблявшего опиум», «Английская почтовая карета») «животный» ряд начинает управлять текстом на уровне композиции и организации смысла. Так, в «Английской почтовой карете» мы находим: «В моем восприятии почтовая служба звучала подо-

бием могущественного оркестра из тысячи инструментов, каждый из которых рискует впасть в непоправимый разлад с остальными, но тем не менее вся громада с рабским послушанием следует воле верховной дирижерской палочки великого предводителя и разрешается совершенством гармонии, сходной с согласным взаимодействием сердца, жил, артерий в здоровом живом организме»¹³. Здесь необходимо уточнить, что в оригинальном тексте мы находим не слово «живой», а «животный» организм (*animal organism*). Так, нам дается сопоставление всей почтовой системы с оркестром, управляемым некоей высшей силой и реализующейся на уровне гармонии, сходной со слаженностью работы организма животного. Это сравнение имеет значение не только для характеристики почтовой системы времен романтизма; оно символизирует то, каким образом происходит управление текстом «страстной прозы» Томаса Де Квинси: мы имеем дело с замыслом Бога, раскрытием идеи всеведущим автором и реализацией ее как гармоничной системы (сходной с музыкальным оркестром) законами «животной», а никак не человеческой деятельности. Автор по-прежнему более восхищается животным, нежели человеком: животное представлено намного более чувствительным, а иногда и совершенным в области чувств. Животное может ощутить тепло лежащего в земле человека: «...и лишь коровы мирно лежали на заросших травой могилах, особенно опекая холмик, под коим покоился ребенок, горячо любимый мною; в лето, когда тот умер, я действительно видел накануне рассвета подобную сцену»¹⁴. Животное способно не просто осязать, а выразить через чувство осязания более глубокую привязанность, на что способен не всякий человек. Животные обладают многочисленными преимуществами: «...кошка может смотреть на короля», звери, в отличие от многих людей, удостоиваются эпитафии, «какому-нибудь уважаемому волку» можно оставить завещание¹⁵, лошадь может слушать и понимать музыку Черубини¹⁶ и имеет право жаловаться («Что до лошадей, то им вправду есть на что пожаловаться»)¹⁷. Интересно также то, что, называя человека крокодилом (в сопоставлении с внешностью) или крысой (по чертам характера), Де Квинси с осторожностью подходит к называнию животных их собственными именами: «Турецкий эффенди, который чванится хорошим воспитанием, никогда в жизни не назовет свинью свиньей»¹⁸. Животные не только могут вести себя, как люди, но и чувствовать по-другому. Высокая степень моральной организации связана, очевидно, с более универсальным развитием чувств. Здесь Де Квинси приводит конкретные примеры. В животном больше человеческого, чем в человеке, в частности, потому, что человек произошел от змеи, а не от обезьяны¹⁹, а согласно Писанию – люди не слышат и не видят²⁰. Человеческое может испортить животное, не давая ему своим присутствием полно и автономно развиваться в этом мире. Даже рассуждая о мифических существах (единороге, монокерасе) в сноске, Де Квинси приходит к выводу, что присутствие человеческого в животном полностью обезображивает вид. Чем больше человеческого в том или ином создании, тем менее мы можем в него поверить: «Бытность лелеемого традицией существа – русалки – до сих пор остается под сомнением; касательно нее в разговоре со мной Саути однажды заметил, что, будь она иначе названа (к примеру, водяной обезьяной), никто не задавался бы вопросом о ее существовании, как не задаются вопросом о существовании морских коров, морских львов и т. д. Русалки опорочены своим людским именем и легендарными людскими

повадками. Если бы они не кокетничали столь часто с меланхоличными моряками и не расчесывали столь усердно волосы, сидя на одиноких скалах, их занесли бы в наши книги как столь же реальных, столь же почтенных дам, как многие из тех, кто облагается, согласно закону, налогом в пользу бедных»²¹.

Де Квинси восхищается красотой почтовой кареты, не ее человеческой, а животной составляющей – лошадьми, осуществляющими передвижение: «... эффект объясняется (...) животной красотой и мощью той породы лошадей, что была отобрана для почтовой службы»²². Именно через чувства животного – слух, обоняние, осязание и их реализацию – в процессе передвижения по территории страны и за ее пределами человеку удастся получить достоверную информацию об окружающем мире, тогда как собственный чувствительный аппарат его несовершенен. Понимание скорости движения, а вместе с ней и движения времени, молниеносной смены событий в государстве как раз и происходит благодаря животной, а не человеческой чувствительности: «Живые ощущения, свойственные жизнерадостному животному, не позволяли усомниться в набранной нами скорости: мы ее слышали, видели, испытывали на себе ее возбуждающую мощь; эта скорость не вырабатывалась неодушевленными силами, неспособными отозваться на наше волнение, – нет, она была воплощена в лошадях, зараженных *зримым* азартом – неким импульсом, который охватывал их естество, однако же исходил из человека и в нем имел свое средоточие. Чувствительность лошади, выражавшаяся в лихорадочном сверкании глаз, являлась, может быть, конечным резонансным откликом этого порыва; триумф под Саламанкой, возможно, явился его началом – но связующим звеном между громами битвы и зрачком животного служило человеческое сердце: воспламененное восторгом пылкой борьбы, оно передавало свою взволнованность посредством движений и жестов восприимчивости – неведомо насколько смутному – четвероногому слуги»²³. Человеческое сердце здесь выступает не контролирующей инстанцией, а посредником. С одной стороны, события, происходящие в стране, воздействуют на человека, оказывающего то или иное влияние на животное (в данном случае – лошадь), перцептивный аппарат которой, усиливая и резонируя ощущения, возникшие у человека, посредством собственных «животных» органов чувств, помогает человеку, погоняющему ее, более полно прочувствовать ситуацию, а окружающим людям – позволить узнать о происходящих событиях быстрее, чем если бы они узнали об этом от сидящих в карете. Лошади «преобразуют», влияя на чувства людей, преобразуют их состояние (терапевтическая функция «животного» импульса), воздействуя в различных направлениях, на что иногда не способны особи человеческого рода: «... притулившийся к стене попрошайка забывает о своей хромоте»²⁴, «... женщины и дети (...) любящими глазами взирают сверху или снизу на наши нарядные ленты»²⁵. «Размеренный топот копыт», доносясь до слуха, может также вызывать нескрываемую тревогу и страх. «Животный» звук способен вернуть человека в пространство собственной жизни: «слушание часами звуков лошадиных копыт» приводит человека к размышлениям о «личной реальности»²⁶. Окружающая человека действительность также постигается слухом, воспринимающим «животные» звуки, помогающие отличать одну местность от другой.

Более того, все события и ощущения, происходящие в человеческом мире, имеют место, если таковым есть подтверждение или соответствующее

щий пример из мира животного. В «Горестях детства» Де Квинси рассказывает о том, что после смерти сестры «получил новое сердце», созерцая природную картину: овечка, ягненок который упал в глубокий ров, обратилась за помощью к человеку, последовавшему за ней и спасшего ее малыша²⁷. Такой, довольно редкий для произведений Де Квинси, пример трогательного участия человека в жизни животного и помощи ему, а также понимание параллельности процессов, происходящих в животном мире, помогает главному герою пережить горечь утраты и взглянуть на мир глазами человека, которому удалось залечить давно мучившую его рану. Рассказывая о состязательности карет, Де Квинси приводит пример из животного мира, используя сказку-притчу:

«Однажды в некоей восточной стране, когда тамошний правитель в сопровождении пышного двора предавался соколиной охоте, на величественного орла набросился ястреб и на глазах у потрясенных охотников, зрителей и слуг убил его на месте – вопреки подавляющему превосходству жертвы. Правитель, изумленный этой неравной схваткой, преисполнился восхищением, узрев ее беспрецедентный исход. Он велел доставить ястреба к себе, с восторгом его облакал и приказал в ознаменование несравненной отваги птицы торжественно водрузить на ее голову золотую корону – после чего незамедлительно казнить победителя как хотя и самого доблестного из всех изменников, но все же изменника, который осмелился поднять бунт против своего сеньора – орла»²⁸.

Ситуация в стране у Де Квинси тем или иным образом должна переключаться с картиной животного мира, только «звериные» сравнения представляются возможными для наиболее правдоподобного описания реальности: «Славное запустение нашей распрекрасной страны настолько велико, что в любой стороне на тысячу миль, уверяю вас, ни один пес не сыщет укрытия от метели и ни одна малиновка не разживется и маковой росинкой на завтрак»²⁹. Новая эпоха плоха не столько тем, что животные заменяются машинами, а тем, что нарушается «чувствительная» связь человека и животного: «Гальванический процесс прерван навеки: властная натура человека более не проявляет себя через наэлектризованность лошади; утрачена взаимосвязь между нею и ее управителем, порождавшая столь много возвышенных картин – в тумане, что окутывал пеленый; при вспыхах молний, что высвечивали все вокруг; среди толпы, что шумно волновалась; в полночном одиночестве, что внушало благоговение»³⁰. Разрыв тактильной связи, осязательного взаимодействия человека и животного ведет к полной потере других чувств – крушению зрительных образов, звукового наполнения, а как следствие – к более примитивному и искаженному восприятию людьми действительности.

При этом достойным оказывается исключительно передача чувств, ощущений и способностей животного в сравнении с другим животным: «погнал наших лошадей во весь опор, словно это были барсы или гепарды, преследующие добычу»³¹, «Стаей ласточек огибали каждый угол наши лошади»³².

В «Английской почтовой карете» мы можем наблюдать удивительную череду трансформаций – превращений человека в животного и животного в человека, происходящих в двух направлениях. Один из спосо-

бов, необходимых для магического преобразования, – языковая игра, наиболее любимая Томасом Де Квинси. При помощи различных лингвистических «уловок» животное может превратиться в человека, а образное выражение – в животное. Рассмотрим пример, когда животное может превратиться в человека: «Крысы? Ну нет, в почтовых каретах они не водятся – точно так же, как змеи в Исландии фон Тройла; за исключением, пожалуй, какой-нибудь парламентской беглой крысы, которая всегда скрывается от позора в «чулане для хранения угля»³³. Можно заметить, как неприятное, казалось бы, существо – крыса – превращается еще в более неприятного человека, который по своим качествам и поведению значительно хуже вышеобозначенного животного. Так, бежавший подлец способен укрыться в карете для осуществления своих мерзких планов, а недалеко-видный и простодушный грызун этого совершить не в силах.

Отметим также случаи превращения образного выражения через ощущение в настоящее животное. В «Исповеди...» Де Квинси пишет о плаще, который съели черви: «Плащ мой, осмелюсь предположить, постигла печальная участь множества прекраснейших книг библиотеки Бодлея, кои прилежно изучаются червями и молью»³⁴. Здесь черви и моль, в жизни являющиеся весьма вредными существами, благодаря перенесению качеств человека, которого можно назвать «книжным червем» (человеком, любящим книги и собирающим редкие и ценные издания) приобретают иронично-положительную характеристику. В «Горестях детства» мы встречаемся с двумя другими упоминаниями червей. У нас появляется червь, гложущий сердце героя («Червь был у моего сердца; и, я должен сказать, червь, который не умирал»³⁵), другими словами, тоска, превращающийся в настоящего червя, образ которого возникает на похоронах: «...упоминание имени, пола, возраста и день ухода в мир иной – упоминания такие призрачные! И обрушились в темноту как знаки, посылаемые червям»³⁶. Здесь звук, неспособный вместить в себя все то, чем человек был при жизни, уходит в землю как сообщение, как сигнал, передаваемый червям. Так, сначала образные черви грызут живого человека на земле метафизически, а потом, через передачу определенного сигнала, материальные черви начинают грызть мертвого человека, выполняя в земле уже физическую работу. Для Де Квинси становится необходимым соотнесение происходящего в душе с явлением в животном мире, причем важна именно последовательность того, как дается изображение любой ситуации – сначала психологически, а только потом – зримо и материально. Это отличительная для Де Квинси черта – представление существа, состояния или ситуации сначала психологически, а потом уже физически – характерна для многих мемуарных произведений писателя. Так, Де Квинси, и здесь он отличен от его современников-мемуаристов, в первую очередь дает понятие о внутреннем мире описываемого поэта, и лишь потом о его наружности. В «Воспоминаниях об Озерных поэтах» Де Квинси таким образом представляет Кольриджа, предлагая читателю сначала репрезентацию собственной психологической реакции, связанной с Кольриджем, а только потом – описание физических качеств и наружности поэта, теперь уже возможных для сопоставления с эмоциональным восприятием. Э. Бакстер описывает эту сцену как момент «обнаружения двойника»: «Де Квинси, произнося свое собственное имя, сразу соединяет Кольриджа с живой реальностью, от которой он кажется отделенным и берет контроль над ситуацией до предела условности, требующей немедленного

проникновения в ум Кольриджа»³⁷. Для автора важен момент совпадения придуманного образа с живой реальностью, момент сопоставления окружающей действительности с собственным «я», возможность потенциального подтверждения реальностью своих собственных, не связанных с материальной действительностью, представлений. Сам вид Кольриджа актуализирует смысловую цепочку, возникшую в сознании автора, приближающую его к собственному «я». Для Де Квинси необходимо подтверждение сформированному в сознании образу, и соотношение правды и правдоподобия таким образом выстраивается на соотношении воображаемого Де Квинси и реальности. Момент узнавания Кольриджа начинает походить на «радость узнавания» по Аристотелю, представляя реальность возможной в соответствии своим мыслям и вызывающей эстетическое удовольствие. Такой же метод реализуется при задействовании «животных» образов и сравнений в «страстной прозе».

Если одним из способов превращения животного в человеческое и наоборот была языковая игра, то в других случаях это происходит на уровне сюжета и композиции произведения. Постепенное превращение из человека в животное становится смыслообразующим стержнем повествования и происходит, как правило, во сне и видении или в подсознании. Рассмотрим, как в состоянии сна человек у Де Квинси превращается в животное. В «Английской почтовой карете» мы встречаемся с кучером, дедушкой Фанни, возлюбленной героя. Кучер изначально похож на крокодила: «Но, несмотря на цветущий вид, кучеру были присущи кое-какие немощи – и в особенности одна (ничуть не сомневаюсь, что единственная), из-за которой он слишком уж смахивал на крокодила. Состояла эта немощь в крайней неповоротливости. У крокодила способность поворачиваться вызвана, как можно предположить, громадной – до абсурда – *длинной* туловища, тогда как наш дедушка был неповоротлив ввиду чудовищной *ширины* спины в сочетании со все возраставшей негибкостью коленных суставов. И именно этой крокодилийей немощью я пользовался, чтобы при каждом удобном случае изъяслять мисс Фанни свою преданность»³⁸.

Здесь мы имеем первую степень превращения – на уровне физических качеств и характеристик, причем разнонаправленность человеческого и животного на этой ступени реализуется как оппозиции измерений – похожими животное и человека делает противоположное: с одной стороны, длина туловища, а с другой – ширина спины.

Общение крокодилоподобного дедушки с лошадьми, способствует общению героя с возлюбленной: «...едва только дедушка обращал к нам свою могучую зевсоподобную спину (...) я подносил руку мисс Фанни к своим губам и с нежной почтительностью без труда умудрялся ей объяснить, насколько счастлив я буду занять в ее списке десятое или двенадцатое место»³⁹. За время, когда меняют лошадей, влюбленный герой, спрятавшись от глаз возлюбленной, успевает обменяться нужной информацией со своей пассией: «Иначе говоря, четверта секунд предоставляют простор для действий, вполне достаточный, чтобы нашептать в девичье ухо немало правдивых слов и (вдобавок) парочку-другую лживых»⁴⁰. Животный мир, в отличие, от человеческого, обладает потрясающей положительной статичностью. Но статичность в случае крокодилоподобного дедушки становится какой-то нездоровой, ибо это не статичность животного мира, а человеческой особи, тем или иным образом уподобивше-

гося животному. Де Квинси отмечает, что «крокодилы не подвержены изменениям»⁴¹, и именно поэтому «под наблюдением аллигатора, принадлежавшего третьему от нас поколению, позволило мне с легкостью перенести то, на что вообще способны немногие, а именно: семь лет признаваться в любви, оставаясь в то же самое время предельно искренним»⁴².

Несовершенным является уже взаимодействие животного и человека, которые не в состоянии друг друга понять. Еще более перверзной становится схема, при которой человек с признаками животного общается с животным. Как следствие мы получаем разлад в жизни главного героя. Именно неправильное понимание взаимодействия человека и животного приводит к тяжелым последствиям. Оба существа имеют неверное представление друг о друге: крокодил считает, что человек является средством для пропитания, а крокодил для человека – существом, от которого можно спастись безством. В «Почтовой карете» Де Квинси приводит «уравнивающую» схему некоего мистера Уортона: «...следовало не убежать от нее, но вскочить ей на спину в полной боевой готовности», а «призвание человека состоит в том, чтобы улучшать здоровье пресмыкающегося, выезжая на нем перед завтраком на лисью охоту»⁴³. В рассказе все происходит наоборот: крокодилоподобный ездок, далее в сознании рассказчика превращающийся в крокодила, взбирается на спину лошади и правит ей так, что в течение долгого времени героиня не может построить свою судьбу. Происходит большое количество разговоров, не меняющих ситуацию коренным образом и при этом оттягивающих главную для влюбленных беседу. Разлад в сопоставлении животного и человеческого, животной и человеческой чувствительности приводит к краху в отношениях: «Затем взору предстает почтенный крокодил в королевской алой с золотом ливрее или в накидке с шестнадцатью пелеринами: он правит четверкой лошадей, восседая на козлах батской почтовой кареты. И внезапно наша карета взмывает вверх, к гигантскому циферблату с резными часовыми отметками и внушающей ужас надписью: «СЛИШКОМ ПОЗДНО»⁴⁴. Разлад выходит на следующий уровень: человеческое переходит в животное (кучер превращается в крокодила), что приводит к общению животного с животными (крокодила с лошадьми).

Эта, в свою очередь, извращенная комбинация порождает новый этап. Теперь в сновидческом сознании героя начинают появляться дикие полумифические существа, представляющие собой сочетание животного с человеческими чертами с обычным животным: «...розы (как всегда) вызывают на свет чудный облик Фанни; она же, будучи внучкой крокодила) пробуждает грозное воинство диких полумифических существ: грифонов, драконов, василисков, сфинксов», которые в конечном счете «колеблют веру и потрясают человеческий разум»⁴⁵. Такой, казалось бы, незначительный дисбаланс животного и человеческого приводит к страшным последствиям, опасным для всего мира. Параллельная схема имеет место в животном мире: «...прирученные тигрята или детеныши леопарда в ответ на слишком усердные старания вовлечь их в резвые игры открыто проявляют вдруг таившуюся в них дотоле свирепость»⁴⁶. Получается, что животное начинает проявлять худшие свои животные качества, когда ему пытаются навязать человеческую модель поведения. Для Де Квинси почетна лишь чистота ребенка, радостного в своей естественности, как неприрученное животное: «И во всех прочих отношениях это самое очаровательное дитя – привязчивое в любви, исполненное непосредственности. Не-

прирученное, как и все ее соседи в округе, а именно зайчата, белки и дикие голуби»⁴⁷.

Введение людских привычек в животный мир столь же нелепо или даже опасно, как и животных чувств, свойств и привычек в мир человеческий: «...беззаботная прихотливость, благодаря которой...смахивавший на крокодила кучер почтовой кареты без труда был облечен в его образ (совмещенный, однако, с дополнительными свойствами, заимствованными из его человеческой деятельности), претерпела стремительное развитие и, утратив, всякую веселость и игривость, обратилась в ужас – тот запредельный ужас, что пронизывают кошмары»⁴⁸. «Чудовищная взаимопрививка несовместимых основ», как ее называет Де Квинси, в обозначенных примерах происходит на двух уровнях. В первом случае это уровень физической активности, а во втором – психической и мыслительной деятельности. Прохождение всех этих ступеней служит вспомогательным средством к ощущению категорий возвышенного и ужасного в языческих формах религии: «Антропоморфизированный облик и характер высшего существа не обязательно предполагает вырождение предшествующей возвышенной фигуры. Это, скорее, модификация средств выражения, новое «воплощение» религиозной идеи. Подобным образом звериный (териоморфный) образ божества не обязательно более низкая или бедная религиозная форма, чем божество в образе человека. Животные потеряли свою мистическую ауру только на поздних этапах истории религий. В течение сотен тысяч лет животные выражали трансцендентные и сакральные силы»⁴⁹.

Исследователь А. Рейгер отмечает, что антропоморфные фигуры имеют большое значение для литературы романтизма: «Через фигуру антропоморфизма говорящий наделяет природу человеческими атрибутами, даже доходя до того, что персонифицирует «ее». (...) Природа постигается и представляется как крайняя возможность и средство перейти человеческие границы. Но в то же время это предположение описывает природу как имеющую человеческие атрибуты»⁵⁰.

Животные, появляющиеся в снах, по мнению Де Квинси, способны свидетельствовать о связи человека с архетипической данностью, с религией и Богом. Автор пишет о «потаенном зеркале сновидений», способном отражать глубинную соотнесенность человека с его прошлым. Так, сон о льве, по мнению Де Квинси, «воспроизводит для каждого из нас (...) первоначальное искушение в Едеме»⁵¹.

То же самое происходит в «Исповеди...» под действием опиума:

«Под сень грез своих призвал я все созданыя жары тропической и отвесных солнечных лучей: птиц, зверей, гадов, всевозможные деревья и растения, ландшафты и обычаи всех южных земель – и все это собиралось в Китае или Индостане. Из сродных чувств привлек я сюда Египет с его богами. Меня пристально разглядывали, меня обсуждали, хохотали и глумились надо мною обезьяны и попугаи. Я вбегал в пагоды, где навеки застывал то на верхушках их, то в потайных комнатах; я был то идолом, то священником, мне поклонялись и меня же приносили в жертву. Я бежал от гнева Брахмы сквозь все леса Азии, Вишну ненавидел меня, Шива подстерегал повсюду. Неожиданно я встречался с Исидой и Осирисом, и те говорили мне, что совершил я ужасный поступок, вогнавший в

дрожь ибиса и крокодила. На тысячи лет заключен я был в каменных гробницах с мумиями и сфинксами, захоронен в узких подземельях, сердце бесконечных пирамид. Крокодилы дарили мне смертельные поцелуи; я лежал в мерзкой слизи, среди тростника и нильской тины»⁵².

Причем само порождение человеческого ума, «чудовищные гибриды зловредности чудовищны только *объективно*»: «...они навлекают ужас, соответствующий их неоднородной природе; но нет и намека на то, что сами они *ощущают* этот ужас»⁵³. Ни сфинкс, ни феникс, ни единорог не страдают по той причине, что являются такими необычными существами. Де Квинси при этом замечает, что присутствие этих гибридных существ на геральдических щитах не вызывает столь сильного трепета, если бы они появились во сне или возникли путем внутреннего сочетания. Почему так происходит? Дело в том, что гибридный продукт, возникший на выходе этих умствований (неважно, происходящих ли во сне, в результате мечтательной деятельности человека или под действием наркотических веществ), эта некая «чужеродная сущность» может выступить двойником человека, повторением его собственной сущности, с которой человек не в силах столкнуться лицом к лицу. Вот такой произошел в результате преобразования (пусть и шуточного) кучера батской почтовой кареты.

То же самое происходит в «Исповеди...»:

86

«Прежде то были лишь нравственные и душевные муки, отныне же боль причинялась и телу моему: уродливые птицы, змеи, крокодилы терзали его, причем от последних претерпевал я особые пытки. Проклятый крокодил вдохновлял мой страх более остальных. Я обречен был жить с ним (как уж установилось в видениях моих) века. Порою мне удавалось ускользнуть, и тогда я обнаруживал себя в китайских домах, обставленных камышовой мебелью. Но вскоре ножки столов, диванов etc. начинали оживать, – и вот уже отвратительные головы крокодилов, злобно сверкая глазами, тянулись ко мне и множились тысячью повторений – я же стоял зачарован и гневен. Страшная рептилия так часто посещала мои сны, что много раз то же видение прерывалось однообразно: я слышал нежные голоса, зовущие меня (ибо я слышу все, когда сплю), и тотчас просыпался – полдень был уже в силе, и дети мои стояли, взявшись за руки, подле постели; они приходили, дабы показать мне обновки: красочные башмачки да платья, или же испросить одобрения касательно своих выходных нарядов. О, как же пугающа была сия перемена, когда вместо крокодилов, чудищ и уродов я начинал различать близость невинных существ, – и, повинувшись неожиданной вспышке чувства, рыдая, бросался целовать детей моих»⁵⁴.

Единственный момент, когда чудовищные звери превращаются в людей, и эти люди – дети Де Квинси, причем для выхода из «звериной» образности необходим момент физического пробуждения.

Таким образом, «страстная проза» Томаса Де Квинси демонстрирует взаимодействие животного и человеческого в сфере чувств и ощущений на различных уровнях, являя как примеры превращения людей в животных, так и животных в людей.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Baxter E. De Quincey's Art of Autobiography [Text] / E. Baxter. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990. – 218 p.
2. Cooper L. The Prose Poetry of Thomas De Quincey [Text] / L. Cooper. – Leipzig: Dr. Seele, 1902. – 398 p.
3. De Quincey, T. General Preface in 1853 [Text] // The Collected Writings of Thomas De Quincey: in 14 v. / T. De Quincey. – London: A&C Black Soho Square, 1896-1897. – V. I. – P. 5-15.
4. 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.
5. De Quincey, T. Introductory Note [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. 126-204.
6. De Quincey, T. The Affliction of Childhood [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XIX (2003, ed. by Daniel Sanjiv Roberts) – P. 3-17.
7. De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey [Text]: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop and John Whale. – London: Pickering and Chatto, 2000–2003. – V. XIII (2001) – 437 p.
8. Regier, A. Fracture and Fragmentation in British Romanticism [Text] / A. Reiger. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 246 p.
9. Де Квинси, Т. *Suspiria de Profundis*. Де Квинси [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, употреблявшего опиум / Т. Де Квинси. – Спб.: Азбука, Азбука-Аттикус. – С. 107-148.
10. Де Квинси, Т. Английская почтовая карета [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 292-366.
11. Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, употребляющего опиум [Текст] / Т. Де Квинси. – М.: Ad Marginem, 1994. – С. 156.
12. Элиаде, М. Религии Австралии [Текст] / Мирча Элиаде. – Спб.: Университетская книга, 1998. – 319 с.

¹ De Quincey, T. General Preface in 1853 [Text] // The Collected Writings of Thomas De Quincey: in 14 v. / T. De Quincey. – London: A&C Black Soho Square, 1896-1897. – V. I. – P. 9.

² Cooper L. The Prose Poetry of Thomas De Quincey [Text] / L. Cooper. – Leipzig: Dr. Seele, 1902. – P.12.

³ Ibid. 12.

⁴ Ibid. 15-16.

⁵ Ibid. 17

⁶ Де Квинси, Т. *Suspiria de Profundis*. Де Квинси [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, употреблявшего опиум [Текст] / Т. Де Квинси. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. – С. 109.

⁷ De Quincey, T. *Introductory Note* [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. 130.

⁸ Де Квинси, Т. *Suspiria de Profundis*. Де Квинси [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, употреблявшего опиум [Текст] / Т. Де Квинси. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. – С. 109.

⁹ Де Квинси, Т. *Suspiria de Profundis*. Де Квинси [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, употреблявшего опиум [Текст] / Т. Де Квинси. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. – С. 122.

¹⁰ Там же. С. 126.

¹¹ Де Квинси, Т. *Suspiria de Profundis*. Де Квинси [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, употреблявшего опиум [Текст] / Т. Де Квинси. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. – С. 151.

¹² Там же. С. 111.

¹³ Де Квинси, Т. *Английская почтовая карета* [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 293.

¹⁴ Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, употребляющего опиум [Текст] / Т. Де Квинси. – М.: Ad Marginem, 1994. – С. 103.

¹⁵ Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, употребляющего опиум [Текст] / Т. Де Квинси. – М.: Ad Marginem, 1994. – С. 111.

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. 61.

¹⁷ Де Квинси, Т. *Английская почтовая карета* [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 342.

¹⁸ Там же. С. 337.

¹⁹ 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. 52.

²⁰ Ibid. 54.

²¹ Де Квинси, Т. *Английская почтовая карета* [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 319.

²² Там же. С. 293.

²³ Де Квинси, Т. *Английская почтовая карета* [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 309.

²⁴ Там же. С. 325.

²⁵ Там же. С. 325

- ²⁶ 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.
- ²⁷ 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. 15.
- ²⁸ Де Квинси, Т. Английская почтовая карета [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 307-308.
- ²⁹ Де Квинси, Т. Английская почтовая карета [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 324.
- ³⁰ Там же. С. 309.
- ³¹ Там же. С. 306.
- ³² Там же. С. 362.
- ³³ Там же. С. 302.
- ³⁴ Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, употребляющего опиум [Текст] / Т. Де Квинси. – М.: AdMarginem, 1994. – С. 70.
- ³⁵ 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. 13.3д. и далее перевод оригинальных текстов, если не указан перевод, мой. – Т. Г.
- ³⁶ De Quincey, T. The Affliction of Childhood [Text] // De Quincey, T. The Works of Thomas De Quincey: in 21 v. / ed. by Grevel Lindop – London: Pickering and Chatto, 2000-2003. – V. XIX (2003, ed. by Daniel Sanjiv Roberts) – P. 14.
- ³⁷ Baxter E. De Quincey's Art of Autobiography [Text] / E. Baxter. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990. – P. 66.
- ³⁸ Де Квинси, Т. Английская почтовая карета [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 313.
- ³⁹ Де Квинси, Т. Английская почтовая карета [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 313.
- ⁴⁰ Там же. С. 312.
- ⁴¹ Там же. С. 315.
- ⁴² Там же. С. 314.
- ⁴³ Де Квинси, Т. Английская почтовая карета [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 315.
- ⁴⁴ Там же. С.316.
- ⁴⁵ Де Квинси, Т. Английская почтовая карета [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 317.
- ⁴⁶ Там же. С. 318.
- ⁴⁷ Де Квинси, Т. SuspiriadeProfundis Де Квинси [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, употреблявшего опиум / Т. Де Квинси. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. – С. 144.

⁴⁸ Де Квинси, Т. Английская почтовая карета [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 318.

⁴⁹ Элиаде, М. Религии Австралии [Текст] / Мирча Элиаде. – Спб.: Университетская книга, 1998. – С. 45.

⁵⁰ Regier, A. Fracture and Fragmentation in British Romanticism [Text] / A. Reiger. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – P. 58.

⁵¹ Де Квинси, Т. Английская почтовая карета [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 335.

⁵² Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, употребляющего опиум [Текст] / Т. Де Квинси. – М.: Ad Marginem, 1994. – С. 100-101.

⁵³ Де Квинси, Т. Английская почтовая карета [Текст] // Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: автобиографическая проза. Эссе / Т. Де Квинси. – М. Эксмо, 2011. – С. 319.

⁵⁴ Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, употребляющего опиум [Текст] / Т. Де Квинси. – М.: Ad Marginem, 1994. – С. 102.

А. В. Устинов

Чувственный мир прошлого в русском историческом романе XIX века

Изучение художественно-исторической литературы (романа, драмы, поэмы и т.д.) видится одним из важнейших направлений исследования отечественной литературы XIX века. Разнообразные исторические жанры в течение долгого периода времени не только занимали видное место в иерархии читательских пристрастий, но и играли особую роль в раскрытии исторических тем, апробации новых литературных приемов, сюжетных ходов, – всего того, что «высокой» классической литературой зачастую игнорировалось. Методология социальной антропологии применительно к литературоведению позволяет включить в широкий научный оборот целые пласты художественно-исторической прозы, ранее находившиеся вне горизонтов исследовательского интереса.¹

И если применительно к произведениям «классиков» – А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого – речь, обычно, идет относительно уникальности творческого метода, присущего исключительно данному творцу, то о произведениях других писателей, обращавшихся преимущественно к исторической литературе (М. Н. Загоскина, Ф. В. Булгарина, И. И. Лажечникова, Д. Л. Мордовцева, Г. П. Данилевского и др.), можно говорить о широком контексте раскрытия мировоззрения определенной исторической эпохи, преломлении философских концепций и взглядов на человека и историю человеческого общества.

Изображенный в художественной литературе чувственный мир человека, как и мир *«погруженных в практику»* вещей – такая же пограничная часть культуры, о двойственной природе которой говорил Ю. М. Лотман в работе *«Беседы о русской культуре»*.² Только в отличие от замкнутости предметного мира, мир чувственный представляет из себя целую панораму действительности, передаваемой через призму человеческих ощущений. Это мир живой и подвижный, возникающий вместе с появлением персонажа и вместе с ним исчезающий, поскольку на смену одному герою приходит другой, зачастую несущий свою собственную уникальную чувственность. Тогда как сами подходы к изображению чувственного мира обусловлены не только особенностями творческого метода и художественной системы, присущей конкретному автору, но и в значительной степени отражают своеобразие литературной эпохи: взгляд на человека и его место в мире, актуальные особенности типизации литературного персонажа.

В русской литературе XIX века исторический роман пережил три важ-

ных этапа своего развития – период становления 1810-1820-х годов, когда под влиянием западноевропейских литератур и на фоне патриотического подъема периода Отечественной войны 1812 года проявился заметный интерес к историческому сюжету как таковому; период 1830-1840-х годов с характерным романтическим влиянием и раскрытием реалистических тенденций; период 1860-1880-х годов – кризисный период преобладания натурализма, вырождения традиционных романских форм и одновременно с этим период активного творческого поиска.

Для доминировавших в литературе на рубеже XVIII- XIX веков сентиментализма и предромантизма окружающий человека вещественный мир был интересен в первую очередь через призму эмоций и чувств. Рассказывая в повести «Наталья, боярская дочь» (1792) о пире у боярина Матвея, Карамзин не просто пояснял ход действия с помощью переживаний героев, но выводил на первый план эмоциональное состояние своих персонажей: «Они тили, и благодарные слезы их капали на белую скатерть».³ Риторическая чувственность не только требовала речевых украшений, но и помогала сделать описание пусть и не органично-выпуклым, но ярким, нарядным, торжественным: «*Прекрасный молодой человек, в голубом кафтане с золотыми пуговицами, стоял там, как царь среди всех прочих людей, и блестящий пронизательный взор его встретился с ее взором. Наталья в одну секунду вся покраснелась, и сердце ее, затрепетав сильно, сказало ей: "Вот он!.." Она потупила глаза свои, но ненадолго; снова взглянула на красавца, снова запылала в лице своем и снова затрепетала в своем сердце*»⁴. Собственно исторических подробностей и деталей, указавших бы на нечто присущее эпохе описываемых событий, в повести Карамзина крайне мало. К ним с долей натяжки можно отнести, например, «*камчатную телогрею*» – утреннее облачение героини. Даже описывая виды средневековой Москвы, писатель-сентименталист представлял их читателю с помощью клише: «*Наталья смотрела, опершись на окно, и чувствовала в сердце своем тихую радость; не умела красноречиво хвалить природы, но умела ею наслаждаться; молчала и думала: "Как хороша Москва белокаменная! Как хороши ее окружности!"*»⁵ При этом любование московским пейзажем выполняло важную идейную функцию: Карамзин, следуя сентименталистской традиции, таким образом указывал на «просвещенность» своей героини⁶, ставя ее в один ряд с современным читателем: она «*не умела [еще, как современный Карамзину читатель] красноречиво хвалить природы, но умела ею наслаждаться*».

Важную роль играла и рациональная подоплека соприкосновения с окружающей действительностью: для сентиментального героя мир вещей только внешний повод для размышлений и самопознания. «*Так человек, вышедший из лет детства, видит игрушки, которые составляли забаву его младенчества, – берется за них, хочет играть, но, чувствуя, что они уже не веселят его, оставляет их со вздохом*».⁷

Разделение времени читателя-современника и времени описываемых событий совершалось Карамзиным сугубо риторически: «*в старину не было ни клобов, ни маскарадов*»⁸,

Для Карамзина более предпочтительно установить схожесть, одинаковость двух времен. Он скорее ищет то, что связывает человека прошлого и человека настоящего, чем то, что их разделяет, также используя при этом стилистические приемы: «*время и в старину так же скоро летело, как и ныне*»⁹. Вместе с этим, Карамзин стремился сократить эту дистан-

цию, не пренебрегая и искусственностью: «*Читатель догадается, – указывал он в примечании к повести, – что старинные любовники говорили не совсем так, как здесь говорят они; но тогдашнего языка мы не могли бы и теперь понимать. Надлежало только некоторым образом поддаться под древний колорит*»¹⁰.

Вместе с этим в повести «Наталья, боярская дочь» заметны и элементы реалистической описательности, также относимые к миру чувственному: «*Молодой супруг отводил рукою все ветви и сучья, которые грозили уколоть белое лицо супруги его*»¹¹. Важно и то, что Карамзин сопровождает движения тел своих героев движениями их душ. «*Наталья потрявожилась восклицанием няни, схватила Алексея за руку и, смотря ему в глаза с некоторым беспокойством, но с полным доверенностию к любимцу души своей, спросила: “Где мы?”*»¹². Внутренний мир человека, чувствительность души для Карамзина являлись как бы возвышающимися над миром вещей. «*В бытии Карамзин, – писал Б. М. Эйхенбаум, – видел не предметы сами по себе, не материальность, не природу, но созерцающую их душу*»¹³. Но именно в этом пограничном пространстве между вещественно-рядовым и эмоционально-психологическим происходило дальнейшее размежевание наглядного документализма и риторического эстетизма.

В «*темноте Муромских лесов*» живет родственница боярина Матвея, прославившая волшебницей «*веломудрая старушка*»¹⁴ – к ней послал он «*нарочного гонца*» с тем, чтобы по описанным симптомам недуга (как выяснится позже, – разумеется, любовного) она смогла диагностировать болезнь его дочери. Чем завершилось *посольство*, Карамзин намеренно не уточняет. Для нас же важно, что, с одной стороны, поступок боярина является рациональной попыткой установить причины недомогания дочери, страдающей из-за иррационального томления первой девичьей любви. С другой же – важно, что это именно знахарка, ведунья, а не ученый доктор. Так Карамзину еще раз удается указать на дистанцию между героями своей исторической повести и современным читателем. Но делает он это опять же исключительно риторически. Ничего вещественного и чувственного, кроме характерной для сентиментализма эмоциональной впечатлительности в представлении «*столетней тетки*» нет, хотя и упомянуты *травы, корни, волки и медведи*¹⁵. То есть чувственный мир обозначен, но с помощью подробностей и деталей никак не проявлен. И это – значимая примета всей сентименталистской эстетики.

Карамзиным едва ли не первым в отечественной литературе был угадан конфликт «исторического» и «художественного», в соответствующей интерпретации отразившийся в «Истории Государства Российского». Авторская симпатия к прошлому не только позволяла литератору добиваться деликатности в оценках давно минувших событий, но и выстраивать соответствующие мотивационные структуры, объяснявшие смысл его историографических реконструкций¹⁶.

Развитие русской литературы первой трети XIX века шло преимущественно на историческом материале. *Исторический век* Белинского и Пушкина демонстрировал взаимопроникновение различных родов – эпического, лирического, драматического. При этом проза обнаруживала высокий уровень приспособляемости к продиктованной эстетикой романтизма потребности эмоционально выразить документальную подробность, представить яркую художественную деталь.

Интересным видится сравнение прозаических и поэтических параллелей в изображении чувственного мира произведения – мира в первую очередь звучащего и осязаемого. «Я стал глядеть в узенькое окошко. Передо мною простиралась печальная степь. Наискось стояло несколько избышек; по улице бродило несколько куриц. Старуха, стоя на крыльце с корытом, кликала свиней, которые отвечали ей дружелюбным хрюканьем. И вот в какой стороне осужден я был проводить мою молодость! Тоска взяла меня; я отошел от окошка и лег спать без ужина <...>»¹⁷. Это вид из окна глазами Гринева, героя романа «Капитанская дочка». Сравним с тем, что видит из окна героиня поэмы «Граф Нулин» Наталья Павловна, которая сначала уселась читать «нравоучительный и чинный» роман, но затем заскучала и чтение оставила:

*Но скоро как-то развлеклась
Перед окном возникшей дракой
Козла с дворовою собакой
И ею тихо занялась.
Кругом мальчишки хохотали.
Меж тем печально, под окном,
Индейки с криком выступали
Вослед за мокрым петухом;
Три утки полоскались в луже;
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор;
Погода становилась хуже:
Казалось, снег идти хотел...
Вдруг колокольчик зазвенел.¹⁸*

Заметно, что действующие лица обеих картин практически одни и те же. Домашняя живность (курицы и свиньи – козел, собака, индейки и петух, утки), крестьянки-работницы (старуха – баба). Близки и предьявляемые читателю эмоции (узенькое, печальная, осужден, тоска – печально, грязный, хуже). При этом животные не просто существуют в сцене, но двигаются, издают характерные для них звуки, взаимодействуют друг с другом, с людьми, – словом, являют собой непосредственные субъекты чувственного мира. Читатель не только слышит их, но и будто чувствует сам запах скотного двора. Особенно трагикомичен контраст между унылым настроением Гринева и дружелюбным хрюканьем свиней. Присутствует намеренный контраст ожиданий и действительности и в соответствующей сцене «Графа Нулина». И если Гринева, не дожидаясь ничего обнадеживающего, отправляется ко сну, то Наталье Павловне в силу авторского замысла повезло больше – она услышала-таки колокольчик проезжающей мимо коляски будущего виновника ночного анекдота.

Как видно, по приведенным отрывкам разница между представлением событий прошлого в романе и поэме практически отсутствует. Нет и никакой принципиальной разницы между событиями 1773 года и начала 1820-х годов: перед нами распространенные для своего времени бытовые сцены. Справедливости ради отметим, что вещный мир, связанный с русским крестьянством (а именно крестьянский быт и представлен в обоих отрывках) в этот период практически не изменился. Как мало он изменился он и со времен XVI-XVII веков, условно представленных в повести

«Наталья, боярская дочь», на что и указывал сам Карамзин: *«поселяне, которые и по сие время ни в чем не переменились, <...> среди всех изменений и личин представляют нам еще истинную русскую физиономию»*¹⁹.

Подчеркнем, что поэма / стихотворная повесть «Граф Нулин» создана в 1825 году²⁰, тогда как роман – в 1836-м. Но пластичность языка, точность и вместе с этим нарочитая приземленность темы – начиная с описаний бытовых, низких сцен подчеркнута «грязной» живности – утки в луже, мокрый петух, дерущиеся козел и дворовая собака – все это предвосхищает будущий переход Пушкина к прозе. Фактически, спустя несколько лет Пушкин просто пересказывает все то же видение одиночества и грусти молодости, в захудалом краю мечтающей о лучшей доле. И эти мечты, и конфликт с действительностью передаются автором не риторически, как у Карамзина, но по-своему, по-пушкински, – и вместе с этим с конкретной ролью чувственного мира в качестве важнейшего фона, на котором раскрывается внутренний мир персонажа. Но преодоление Пушкиным риторически искусственного и замкнутого языка стихотворной поэзии, о чем писал Б. М. Эйхенбаум²¹, первоначально произошло все-таки в стихах, иногда в форме вольно пересказанного анекдота, – и только потом этот новый язык получил дальнейшее развитие в прозе.

Чувственный мир прошлого в приведенных выше произведениях Пушкина и Карамзина мало отличим от собственного мира современности. Наоборот, с точки зрения представления персонажей прошлое и настоящее зачастую искусственно соединяются в единое целое. Но если для Карамзина важно показать вневременную уникальность человеческой души, то для пушкинского современника описываемые в «Капитанской дочке» события не были удалены настолько, чтобы сам жизненный уклад переменился до непонятной неузнаваемости.

При этом Пушкин, имитируя привычную для XVIII века романную форму, своего главного героя делает личностью исключительно свободной от дидактических условностей. Он не резонерствует, но живет полнокровной жизнью, как точно подмечено Г. Г. Красухиным²². И эта «жизненность», безусловно, напрямую связана с представлением в произведении чувственным миром. *«Вот видишь ли, Петр Андреич, какво подгуливать, – с полным пониманием и сочувствием к подопечному поучал барчука Савельич. – И головке-то тяжело, и кушать-то не хочется. Человек пьющий ни на что не годен... Выпей-ка огуречного рассола с медом, а всего бы лучше опохмелиться полстаканчиком настойки»*²³. В этом кратком наставлении можно заметить как непосредственную чувственность – боль, физическое томление, усталость, – так и чувственность визуальную и даже тактильную.

Есть в «Капитанской дочке» и такие детали, которые полностью соответствуют описываемой исторической эпохе: *«обритые головы»* колодников, *«обезображенные щипцами палача»*, *«старичок в глазетовом кафтане»*²⁴, *«крестьянское оборванное платье»*, в котором Марья Ивановна была одета в момент встречи у Швабрина, *«заячий тулупчик»*, *«белое утреннее платье, ночной чепец и душегрейка»* неизвестной дамы / Екатерины II, *«каракульки Пугачева»*²⁵ – автограф предводителя восставших, бывший в распоряжении Пушкина. Отметим и важную роль другого подлинного документа эпохи – списка изъятых бунтовщиками вещей *«Реестр что украдено у надворного советника Буткевича при хуторе в пригороде Заинске»*, разнообразие использования которого было описано Ю. Г. Окс-

маном²⁶. Обращает на себя внимание и цветность деталей, и их осязательность: «мундир из тонкого зеленого сукна», «штаны белые суконные», «двенадцать рубах полотняных», «шуба лисья, крытая алым ратином» и т.д.²⁷ Эти реалистические подробности и создают убедительный фон подлинности, на котором развивается история жизни молодого Гринева.

Многообразию бытовых подробностей не изобретено самим Пушкиным. Этот прием хорошо известен применительно к творческому методу Вальтера Скотта, чьи романические достижения на десятилетия вперед определили развитие европейской литературы в целом и русского исторического романа в частности. «История наполняется в романах Скотта живой жизнью», – справедливо было отмечено М. Г. Альшуллером²⁸. Эта живая чувственность широкой панорамой раскрывалась и на страницах «Капитанской дочки». Описанный в произведении природный ландшафт романа не придуман Пушкиным, но запечатлен, что называется, с натуры. С натуры списаны и те детали и подробности, которые мог видеть сам Пушкин: в первую очередь это одежда, бытовая утварь, оружие и т.п. Куда более сложную задачу решал М. Н. Загоскин, настоящий первопроходец русской художественно-исторической прозы, чей роман «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829) не только стал сенсацией своего времени, но и открыл новую страницу в русской литературе. Национальный колорит, сам дух изображаемой эпохи передавались им смело и решительно. «В начале апреля 1612 года, два всадника медленно пробирались по берегу луговой стороны Волги. Один из них, закутанный в широкий охабень, ехал впереди на борзom вороном коне и, казалось, совершенно не замечал, что метель становится час от часу сильнее; другой, в нагольном тулупе, сверх которого надет был нараспашку кафтан из толстого белого сукна, беспрестанно останавливал свою усталую лошадь, прислушиваясь со вниманием, но, не различая ничего, кроме однообразного свиста бури, с приметным беспокойством озирался на все стороны»²⁹. В этом описании движения всадников присутствуют и элемент рельефа (луговая сторона), и географическая принадлежность (берег Волги), одежда (охабень, нагольный тулуп, кафтан), движение природы (снег), людей и животных. Все это соединено в единую мизансцену, перед читателем изображается одновременная подвижность всех участников – сквозь метель движутся кони, движутся сами всадники. При этом нет ни малейшей двусмысленности в национальной характеристике – речь идет о России и русских людях. Вместе с этим ситуацию, в которой оказались всадники, автор делает узнаваемой и современникам: «Кого среди ночного мрака застала метель в открытом поле, кто испытал на самом себе весь ужас бурной зимней ночи, тот поймет восторг наших путешественников, когда они удостоверились, что точно слышат лай собак»³⁰. В тесном авторском сплетении предстают ночной мрак и открытое поле, ужас и восторг, и, наконец, спасительный для заблудившихся лай собак. Пестрая, энергичная палитра Загоскина не могла не найти читательского отклика. «Как живы, как занимательны сцены старинной русской жизни!»³¹, – разделил и Пушкин всеобщую радость от прочтения «первого хорошего русского романа» (В. Г. Белинский).

Без сомнений, изображение в русском историческом романе 1830-1840-х гг. чувственного мира произведения значительно превосходит предшествующую литературную эпоху. Этот мир более масштабен, он открыт и даже распахан, наполнен живыми звуками, яркими красками, детали ося-

заемы и объемы.

«Стрельцы, предводимые своими полковниками, явились на площади и построились в ряды. Некоторые полки были в темно-зеленых, другие в светло-зеленых кафтанах, застегнутых на груди золотыми тесьмами. Каждый был вооружен саблей, ружьем и блестящею секирой, имевшею вид полумесяца. Стрельцы воткнули перед собою секиры в землю и подняли ружья на плечо. Над рядами их развевалось множество знамен белых, красных и черных, с изображением Страшного Суда, Архангела Михаила и других предметов, заимствованных из священной истории. На некоторых видны были желтые и красные львы»³². Этот фрагмент из романа К. П. Масальского «Стрельцы» также примечателен цветным многообразием, подчеркивающим исторические одеяния и снаряжение воинов конца XVII века. Присуща внутренняя динамика и этому описанию.

Стремление к правдоподобию и натуральности при воспроизведении исторических реалий является одной из характерных черт общего романтического искусства, в рамках которого исторический роман делал свои первые шаги на русской почве. Важную роль играло и то, что основным героем исторического романа этого периода являлся человек рядовой, обыкновенный – носитель идеализированных черт той или иной народности, представителем которой он являлся. Это был не абстрактный человек сентиментализма с присущими ему идеалами Просвещения, но человек по большей части с исторической точки зрения незначительный и, тем не менее, благодаря своим выдающимся чертам характера совершавший важные для своей эпохи деяния, оказывавшийся вовлеченным в вихрь исторических событий, напрямую оказывавших влияние на современный читателю мир. И если подлинными исторические фигуры, как правило, цари, знаменитые полководцы и т.п. значительные деятели своего времени, находились согласно принципам «вальтерскоттовского» романа на периферии, то непосредственным участником исторических событий оказывался главный герой – этот самый «обыкновенный человек». Это чаще всего человек среднего положения, – мелкий дворянин, мещанин или купец. Таков, например, купец Лаптев, из любопытства ставший свидетелем охоты молодых царей Иоанна и Петра. Его «простое» положение позволяет ему ситуативно не церемониться: *«Кречет спустился и сел на рукавицу сокольничего, а тот с добычею к царевичам. Потом спустили еще несколько кречетов. Напоследок оба царевича поехали. Гляжу: прямо к березе, на которой я сидел. Я свету Божьего не взвидел! Притаился на суку, словно тетерев от охотника»³³.* Невысокое положение рассказчика позволяет не только подглядывать за монаршими особами, но и без стеснений делиться весьма своеобразным способом укрытия. Примечательно, что свои движения Лаптев сравнивает с птицей, преследуемой охотником. Фактически, персонаж Масальского не просто сознает свое не слишком высокое социальное положение, но и находит в этом определенные преимущества. Его же непосредственность и искренность помогают автору преподнести симпатии своего персонажа в ненавязчивой форме: *«Старший-то [царевич Иоанн] такой бледный и задумчивый. Глазки все в землю потуплять изволят. А младший [царевич Петр] – настоящий сокол!»³⁴* Так и получается, что сокол – это будущий Император, а тетерев – он, купец Лаптев.

Пестрота, подвижность и наполненность звуками характеры и для следующего отрывка из романа И. И. Лажечникова «Басурман» (1838):

«Вот, неподалеку от этой горы, сквозь мрак черной осенней ночи мерещится на берегу Эльбы башия, омытая дождем. Вот в двух щелях, которые называются окнами, засверкал огонек, осветил смиренное феодальное здание и неверно протянул его в реку. Волчья ночь! ни искорки на небе, ни отрадной беловатой полосы, обещающей утро. Мраку нет границ; кажется, и ночи этой не будет конца. Ветер, будто злой дух, рвется в башию; его завываниям вторит вой волков в ближнем кустарнике. Река, расстроенная в своем течении, опрокинулась поперек, осадила подножие башии и силится захлестнуть ее полою своих валов»³⁵. В произведении автору не раз удавалось представить живую обстановку, вполне соответствующую настроению и характеру действия. «Наступил день Герасима-грачевника, 4 марта, когда показываются крикливые вестники благодатной весны; но тогда грачи еще не прилетали, потому что зима была ленивая или спесивая, не трогалась с места, не уступала своего владычества счастливой сопернице»³⁶. В обоих отрывках настроение создается с помощью голосов зверей и птиц. В первом слышен волчий вой, во втором – крики грачей. Первый отрывок тревожен, исполнен зловещей таинственности, второй – ожидания благих перемен.

С живописной динамичностью представлен и взрыв замка: «В эту самую минуту среди замка вспыхнул огненный язык, который, казалось, хотел слизать ходившие над ним тучи; дробный, сухой треск разорвал воздух, повторился в окрестности тысячными перекатами и наконец превратился в глухой, продолжительный стон, подобный тому, когда ураган гулит океан, качая его в своих объятиях; остров обхватило облако густого дыма, испещренного черными пятнами, представлявшими неясные образы людей, оружий, камней; земля задрожала; воды, закипев, отхлынули от берегов острова и, показав на миг дно свое, обрисовали около него вспененную крайницу; по озеру начали ходить белые косы; мост разлетелся – и вскоре, когда этот ад закрылся, на месте, где стояли замок, кирка, дом коменданта и прочие здания, курились только груды щебня, разорванные стены и надломанные башины»³⁷. Свобода фантазии позволяла писателю рисовать живые, насыщенные цветовыми и звуковыми деталями картины. Авторские отступления, тем не менее, получались натянутыми – видимо, необходимость выражения представления об историческом моменте действовала на писателя подчас сковывающее. «Отпраздновав победу, государь немедленно принялся за созидание Санкт-Петербурга в виду неприятеля, на земле, которую, может быть, завтра надлежало отстаивать. Не устарила его и грозная схватка со стихиями, ему предстоявшая в этом деле. Воля Петра не подчинялась ничему земному, кроме его собственной творческой мысли; воле же этой покорялось все. Мудрено ли, что он с таким даром неба не загадывал ни одного исполинского подвига, который не был бы ему по плечу, которого не мог бы он одолеть?»³⁸. Когда же следовало дать живую картину события, легкость не изменяла Лажечникову: «В одном месте составился из офицеров блестящий полукруг. Впереди, на барабане, сидит человек исполинского роста, в колете из толстой лосиной кожи, сшитом наподобие иностранного купеческого камзола, только без пуговиц, клапанов и карманов. Этот наряд оторочен ровною полосатою тесьмою и завязан в нескольких местах нитяными шнурками. Смоляные пятна испестрили его; почетный рубец свидетельствует, что он был в боевой переделке. Одежда простого моряка, но вид носящего ее исторгает уважение. Черты его

*смуглого лица отлиты грозным величием; темно-карие глаза, прикованные к одному предмету, горят восторгом: так мог только смотреть бог на море, усмиренное его державным трезубцем!*³⁹.

В целом отметим, что стремление к правдоподобию описанию исторических сцен, включавших в себя костюмы, вооружение и снаряжение, бытовые детали и т.п. продиктовано эстетикой романтизма. Предметный мир служил выражением духовного идеального содержания⁴⁰, поэтому так высоко ценилось его эмоциональное начало, передаваемое с помощью элементов чувственного мира – звуков, цветов, эмоционально окрашенных явлений природы.

Литературный период 1860-1880-х годов в русском историческом романе характерен принципиальным изменением типизации образа человека. На смену «простому человеку» пришел «человек исторический», чья фигура в произведении создавалась с опорой на документально известные биографические факты и подробности. В этой связи на первый план выдвигались истории реально существовавших исторических лиц. Это, в свою очередь, позволяло и разнообразить романские формы. От классического «вальтерскоотговского» романа русский исторический роман перешел к романам-хроникам, эпопеям, авантурным романам, романам-исследованиям.

Стремление же изобразить подлинные элементы было теперь связано не с эстетикой романтизма, но с художественностью натурализма. Сценам придавалась «театральная» оснащенность: диалоги оживлялись подробностями внешности персонажей, проявлялось и стремление отразить во внешности человека особенности его психологической (внутренней, интимной) реакции.

Само внутреннее переживание подвергалось физиологизации. Физические ощущения (боль и страдание, покой и комфорт) превращались в один из способов описания внутреннего мира человека. Отсюда следовало обильное изображение сцен боевых действий и насилия, вплоть до подробностей пыток и казней. Сон персонажа, такой популярный элемент литературы сентиментализма и романтизма, постепенно утрачивал мистичизм и таинственность, превращаясь в демонстрацию физического состояния человека.

«Люба не плакала, а стояла вся бледная, куда и румянец девался, стояла с дрожащими губами; глаза ее черные, что уголья, горели. Вот вот она сейчас кинется в ноги Афимье Лукьяновне, начнет целовать ее руки, подол ее платье, умолять, чтобы та смилостивилась, не казнила. Только нет – Люба не кинулась в ноги, а тихо выговорила: "Бить меня хочешь... не бей... не бей – хуже будет!"»⁴¹ В этой сцене из романа Вс. С. Соловьева «Царь-девица» (1878) ярко раскрывается взаимосвязь внешности персонажа, его речевой характеристики и авторского отношения. Писатель и наслаждается темпераментом своей героини, и сочувствует ей, и любит ее внешне.

«Доктор, старый немец, нижняя губа которого, сильно отвисшая, как бы говорила, что она устала, что ей надоело служить беззубому рту и хочется на покой, в могилу, – доктор равнодушно, спокойно и внимательно слушал бессмысленную болтовню больного, словно бы это была умная, серьезная речь, и сквозь круглые, огромные, как стекло райка, очки добродушно заглядывал в глаза Левина, горевшие лихорадочным огнем и дико блуждавшие»⁴². В этой «театральной» сцене из романа Д.Л. Мордов-

цева «Идеалисты и реалисты» (1878) участвуют не только сами персонажи, но и части их тел – нижняя губа немца и глаза Левина. Они словно сами по себе: губа устала служить рту, глаза Левина горят и дико блуждают. Внешность персонажей дробится, состояние внутреннего разлада рисуется с помощью разлада физического.

Намеренная физиологизация внутреннего переживания позволяла представить известных людей с новых, неожиданных и порой не вполне приглядных сторон их жизни. Не смея и не желая вмешиваться в документальную канву биографии, писатель по-своему творил внешний вид героя, придавая походке, кашлю, манере говорить, улыбаться особенное, внутреннее содержание: «У Ломоносова, вследствие невоздержности, возвратился особенный, судорожный, с странным и смешным присвистом кашель, которым он, как и опухолью ног, страдал в последние годы. Ломоносов в шутку называл его своим "соловьём". И этот соловей имел своеобразный обычай: он начинал в нём распевать именно всякий раз, когда Ломоносов не выдерживал и заходил в ресторан Иберкампа, Гантовера или бывший невадала от Синего моста Амбахарши»⁴³. И в этом описании кашель словно отделяется от тела самого своего носителя и принимает образ «соловья». Примечательно, что этот образ Г. П. Данилевским нарисован от лица своего героя: это не он, писатель, придумал этот кашель, но сам Ломоносов взаимодействует с кашлем как владелец и полномочный хозяин своего малопослушного тела.

100

Другим масштабным и всепроникающим явлением в культуре означенного периода была натурализация насилия. Насилию, как физическому, так и психологическому, посвящены не только страницы исторических романов, но и живописные исторические полотна, создаваемые по их мотивам. Достаточно вспомнить «Княжну Тараканову» К. Д. Флавицкого (1864), «Суд Пугачева» В. Г. Перова (1874), «Утро Стрелецкой казни» В. И. Сурикова (1881).

Страшно, унизительно и вместе с этим величественно изображена попытка знаменитых мучениц за древнее благочестие боярыни Морозовой и сестры ее княгини Урусовой в романе Д. Л. Мордовцева «Великий раскол». «Подняли на дыбу и Морозову... В это время Акинфеюшку, вытянутую из "хомута", положили вниз лицом на "кобылу", нечто вроде наклонно поставленного длинного стола с круглою прорезью в верхней части "кобылы" для головы, чтобы во время истязания кнутом или плетью пытаемого по спине кнут не попадал в голову, и с кольцами по сторонам для привязывания к ним истязаемой жертвы: руки и ноги несчастной прикрутили ремнями к кольцам, и два палача вперемежку стегали ее ремнями кручеными плетью по голой спине... Белая, нежная спина пытаемой скоро покрылась багровыми поперечными полосами, а след за тем из багровых полос стала струиться темно-алая кровь»⁴⁴. В приведенном отрывке впечатляет не только детальное изображение физической боли, но конструирование самого страдания. Натурализм проникает и в профессиональную лексику – писатель объясняет само устройство пыточной машины, механистически соединяя ее с живым человеком посредством «животного» термина – *кобыла*.

Детальное описание окружающего чувственного мира исторических событий позволяло художникам использовать литературные произведения в качестве пособий по их визуальной реконструкции. В приведенных ниже отрывках читатель, вероятно, без труда узнает соответствующие

полотна В. И. Сурикова и И. Е. Репина.

Так Д. Л. Мордовцевым описан проезд боярыни Морозовой по Москве: *«По мере движения по московским улицам этого странного поезда к нему присоединялись все большие и большие толпы: портные оставляли свои кроечные столы, сидельцы – свои лавки, ряды и линии, нищие бросали паперти, у которых собирали милостыню, бражники оставляли кружала, на которых бражничали, и все спешило присоединиться к поезду Морозовой. А она лежала на дровнях, высоко поднимала руку с сложенным двуперстным знаменем креста и звонко потрясала цепью, прикованною к стулу»*⁴⁵.

Так Е. П. Карновичем представлено психологическое состояние царя Петра накануне казни взбунтовавшихся стрельцов: *«С суровым равнодушием разъезжал на коне царь между плахами, виселищами и кобылками, на которых лежали притянутые ремнями стрельцы»*⁴⁶.

А вот царевна Софья обнаруживает за стенами своей кельи Новодевичьего монастыря повешенных стрельцов: *«Среди мертвенной тишины на глазах царевны было теперь потрясающее душу зрелище. Перед каждым окном ее кельи, на веревке, привязанной к бревну, укрепленному между зубцами монастырской стены, висел мертвец с посинелым, раздувшимся лицом, высунувшимся языком и выкатившимися глазами. У каждого из них правая рука была протянута к окну кельи, а в руке было вложена бумага – стрелецкая челобитная о вступлении царевны в правительство»*⁴⁷.

Фотографическая точность описаний, дробившая внешность персонажей, безусловно, была обусловлена эстетикой натурализма. Романтические тенденции в русском историческом романе 1860-1880-х годов оказались отодвинутыми далеко на задний план, проявляя себя исключительно в системе авантюрного сюжетостроения. Отступление же от классических романских форм давало художникам значительную свободу выбора средств в представлении чувственного мира. То, что из-под пера Гоголя вышло как гениальная находка – отставание собственного суверенитета отделенной частью тела («Нос»), для исторического романа последней трети XIX века превратилось в распространенный прием: это мы видели на примере произведений Данилевского и Мордовцева.

Чувственный мир прошлого в историческом романе этого периода вышел на один из первых планов «историко-культурного ландшафта» всего литературного произведения. Если в предыдущие периоды этот элемент занимал зачастую второстепенное положение, поскольку одной из задач художника являлось изображение в своем герое наиболее общих черт – общечеловеческого, общенационального и т.д., то в историческом романе 1860-1880-х гг. доминирование документально известных обстоятельств предоставляло писателю свободу в трактовке самой внешности и тех физиологических ощущений и психологических переживаний, которые оставались в стороне от документального факта.

- ¹ Сорочан А. Ю. Формы репрезентации истории в русской литературе XIX века. Тверь : Издательство Марины Батасовой, 2015. С. 4-5.
- ² Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-нач. XIX века). СПб : Искусство – СПб, 1994. С. 385.
- ³ Карамзин Н. М. Наталья, боярская дочь // Н. М. Карамзин / Избранные сочинения в 2-х т. М., Л. : Художественная литература, 1964. Т. 1. С. 625.
- ⁴ Там же, с. 632.
- ⁵ Там же, с. 627.
- ⁶ «Само любованье природой расценивается как особое утонченное искусство, которым владеет по-настоящему просвещенный человек». (Кочеткова Н. Д. Герой русского сентиментализма. 2. Портрет и пейзаж в литературе русского сентиментализма // XVIII век. 1986. Т. 15. С. 96).
- ⁷ Карамзин Н. М. Наталья, боярская дочь. С. 631.
- ⁸ Там же, с. 628.
- ⁹ Там же, с. 632.
- ¹⁰ Там же, с. 639.
- ¹¹ Там же, с. 643.
- ¹² Там же, с. 644.
- ¹³ Эйхенбаум Б. М. Карамзин // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. С. 212.
- ¹⁴ Карамзин Н.М. Наталья, Боярская дочь. С. 632.
- ¹⁵ Там же
- ¹⁶ Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М. : Изд. Центр РГГУ, 1995. С. 29.
- ¹⁷ Пушкин А.С. Капитанская дочка. Л. : Наука, 1984. С. 20.
- ¹⁸ Пушкин А.С. Граф Нулин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука, 1977. Т. 4. С. 171-172.
- ¹⁹ Карамзин Н.М. Наталья, боярская дочь. С. 627.
- ²⁰ В конце 1825 года «Граф Нулин» и «Бал» Е. А. Баратынского были изданы отдельной книгой под общим названием «Две повести в стихах» (См. Томашевский Б. В. Примечания // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. С. 421).
- ²¹ Эйхенбаум Б. М. Путь Пушкина к прозе // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. С. 215.
- ²² Красухин Г. Г. Путеводитель по роману А. С. Пушкина «Капитанская дочка» : Учебное пособие. М. : Изд-во МГУ, 2006. С. 17.
- ²³ Пушкин А.С. Капитанская дочка. С. 11.
- ²⁴ Глазетовый – сшитый из парчи и вышитый золотыми или серебряными узорами.
- ²⁵ Снимок с начертаний, сделанных рукою безграмотного Пугачева // Пушкин А.С. История Пугачевского бунта. Ч. 1-2. СПб. 1834.
- ²⁶ Оксман Ю. Г. Пушкин в работе над «Капитанской дочкой» // Пушкин. Лермонтов. Гоголь / М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 236-237.
- ²⁷ Пушкин А.С. Капитанская дочка. С. 32.
- ²⁸ Альтшуллер М.Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб., Академический проект, 1996. С. 15.

- ²⁹ Загошкин М.Н. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. М. 1829. Ч. 1. С. 5-6.
- ³⁰ Там же, с. 11-12.
- ³¹ Пушкин А. С. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году : Соч. М. Н. Загошкина // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. С. 73.
- ³² Масальский К.П. Стрельцы: В 4 ч. М. 1861. Ч. 1. С. 17.
- ³³ Там же, с. 18.
- ³⁴ Там же
- ³⁵ Лажечников И. И. Басурман // Лажечников И.И. Басурман. Колдун на Сухаревой башне. Очерки-воспоминания. М.: Советская Россия, 1989. С. 32.
- ³⁶ Там же, с. 63.
- ³⁷ Лажечников И.И. Последний Новик : в 4 ч. Спб., М. 1913. Ч. 3. С. 173-174.
- ³⁸ Там же, Ч. 3. С. 220.
- ³⁹ Там же, с. 215-216.
- ⁴⁰ Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М. : Искусство, 1966. С. 167.
- ⁴¹ Соловьев Вс. С. Царь-девица. // Соловьев Вс.С. Княжна Острожская. Царь-девица. 2009. С. 238.
- ⁴² Мордовцев Д.Л. Идеалисты и реалисты. Спб. 1878. С. 191.
- ⁴³ Данилевский Г. П. Мирович // Данилевский Г.П. Собрание сочинений : В 8 т. Спб. 1890. Т 1. С. 93.
- ⁴⁴ Мордовцев Д. Л. Великий раскол // Мордовцев Д.Л. За чьи грехи? Великий раскол. С. 513.
- ⁴⁵ Там же, с. 464.
- ⁴⁶ Карнович Е. П. На высоте и на доле. С. 337.
- ⁴⁷ Там же, с. 350.

Р. Р. Ганиева

Феномен зрения в романе
Висенте Бласко Ибаньеса
«Мертвые повелевают»

104

Висенте Бласко Ибаньес (1867–1928) – фигура интересная и неоднозначная в испанской литературе начала XX в. Отечественному читателю он прежде всего известен по двум романам, ставшим мировыми бестселлерами: «Кровь и песок» («Sangre y arena», 1908) и «Четыре всадника апокалипсиса» («Los cuatro jinetes del apocalipsis», 1916). Сегодня наблюдается все возрастающий интерес к личности Бласко Ибаньеса, его словно открывают заново. Первое место среди излюбленных тем для анализа в зарубежной критике занимают темы, посвященные анализу взаимосвязи творчества писателя с кино [1].

Любовь к кино впервые обнаруживает себя на уровне поэтики в произведениях писателя: в мае 1896 г. в Мадриде впервые был показан немой фильм, и уже шесть лет спустя, в 1901 г. в романе «В апельсиновых садах» (Entre naranjos) Бласко Ибаньес употребляет эпитет «кинематографический» (взгляд) для описания проносящихся перед глазами картин (visión cinematográfica [2]). С 1917 г. писатель активно сотрудничает с режиссерами Голливуда: он пишет сценарии для экранизации опубликованных ранее произведений (в 1917 г. на экраны выходит роман «Кровь и песок», в 1921 г. – «Четыре всадника Апокалипсиса», в 1923 г. – «Враги женщин» и др.). А в предисловии к роману «Женский рай» в 1921 г. (El paraíso de las mujeres) Бласко Ибаньес говорит о создании киноромана:

«Выразительность кино способна придать роману универсальность картины, скульптуры или симфонии. С помощью “седьмого искусства” автор за одну ночь может рассказать свою историю зрителям из Нью-Йорка, Лондона и Парижа, многонациональной толпе крупных тихоокеанских портов, арабам, прибывающим верхом на лошадях из пустынь в индейские поселки, где работает скромный проектор странствующего кинемеханика, морякам, что зимуют где-то на островах Северного Ледовитого океана и скрашивают свои нескончаемые ночи немой повествованием светящихся романов» [3].

Эту же пластичность киноязыка Бласко Ибаньес пытался передать и своим произведениям. Современник писателя, Эдуардо Замакоис, опубликовавший в 1910 г. критико-библиографический очерк «Мои современники, I. – Висенте Бласко Ибаньес» (Mis contemporáneos, I. – Vicente Blasco Ibañez), видит в этой тяге к визуализации образа желание «упростить» ощущения, и это, по его мнению, секрет писательского мастерства:

«Знаменитый романист инстинктивно стремится упрощать свои ощущения, сводя их все к зрительным, и в этом тайна его искусства, блещущего пластичностью и красочностью. Этой особенностью обусловлена удивительная уверенность и пышное изобилие его описаний, точность его манеры подбирать прилагательные, необычная жизненная сила, трезвая и сдержанная, которою отличается рисунок его фигур, чисто балзаковское умение правдоподобно создавать характеры и та мощная правдивость, похожая на могучее дуновение самой жизни, которой дышат его картины». [4]

И далее в том же очерке приводятся слова самого Бласко Ибаньеса:

«Чем проще автор <...>, тем легче его читать. Я стараюсь писать без риторических вычурностей, ясно и просто, с единственной целью, чтобы читатель “забыл”, что перед ним книга, а по окончании последней страницы думал, что он словно просыпается от сна или что перед его глазами прошло видение кинематографа» [5]

На наш взгляд, Бласко Ибаньес, создавая в своих текстах яркие визуальные образы, стремится не столько упростить эмоции, сколько низвести зрение до состояния, когда оно не выделялось из осязания. Этот феномен присутствует и в одном из самых значимых романов писателя, «Мертвые повелевают» (*Los muertos mandan*, 1909), на котором мы остановимся подробнее в данной статье.

Главный герой произведения, Хайме Фебрер – последний потомок славного рода Фебреров. В его жилах течет кровь воинов, купцов, знаменитых мореплавателей, первых людей Майорки, однако Фебрер не продолжает линию своего рода. Он, всего лишь унаследовав «атавистическую» страсть к путешествиям, странствует по миру, хотя его скитания по свету не связаны ни с завоеваниями, ни с открытиями, ни с торговлей, ни с самообразованием, он путешествует по Европе бесцельно, как один из многочисленных «туристов», как своего рода фланер, посещающий выставки и модные курорты. Хайме проводит всю молодость в пустых развлечениях и к тридцати шести годам теряет все свое состояние. Он живет в старинном фамильном особняке, напоминающем огромный корабль, потерпевший крушение, обломки которого покрыты пылью. Главный герой видит, оглядывает, созерцает (*ver, alcanzar con la vista, mirar, contemplar*) заполняющие дом фамильные ценности или оставшиеся от них пустые места, и это разглядывание будит воспоминания о прошлом. «Итальянский стол из драгоценного мрамора» [6], напоминавший о корсарских набегах одного из прадеда главного героя, «огромная серебряная жаровня на подставке из того же металла» [7], напоминавшая о золотой цепи, которую подарил император Карл V другому предку Хайме Фебрера, большие блестящие тумбочки венецианской работы, висящие над старинными столами с опорами в виде львов, фамильные гобелены, ковры, старинная мебель – все это богатство давно уже не принадлежит главному герою. Единственное, что, как и прежде, является собственностью Хайме, – это галерея портретов его предков, написанных испанскими и итальянскими мастерами, бывавшими проездом на Майорке.

Так или иначе, все имущество заложено кредиторам, каждый предмет замка представляет собой фамильную реликвию или музейный экс-

понат, в котором сконцентрирована история не только отдельного семейства, но и всего Средиземноморья (причем писатель комбинирует факты жизни вымышленного рода с фактами истории Испании, создавая художественную реальность на пересечении фикционального и реального). Бласко Ибаньес, словно иллюстрируя концепцию традиции, описанную Морисом Хальбаксом в 1920-е гг., создает рамки памяти для своего персонажа. Созерцая предметы старины, Хайме видит картины прошлого, история становится как бы физически ощутимой. «Касание, – пишет, М. Эпштейн в статье «Хаптика. Человек осязающий», – акт встречный, это пребывание на той границе, которая разделяет и одновременно соединяет двоих и которая в силу своей пограничности не может принадлежать только одному <...> зрение и слух построены на отчуждении субъекта и объекта» [8]. В этом смысле, на наш взгляд, в романе Бласко Ибаньеса зрение по своей сути в какой-то момент становится очень похожим на осязание, оно «само становится зримым».

Хайме Фебрер сначала превращается из хозяина родового особняка в сторожа, или музейного хранителя, а затем, через свое отражение в старинном зеркале, «потрескавшемся и потемневшем от времени», занимает место в галерее своих предков и продолжает ее. Зрение – память – мысль неразрывно связаны с визуальными образами, которые являются как бы зеркалом истории или ее зазорами, через которые прошлое беспрестанно просачивается в настоящее. Фигура главного героя как бы входит в музейный комплекс как экспонат, и он превращается в реликвию, в обломок истории. Сквозь телесную оболочку просвечивают лица других, ушедших из жизни людей. Так «породисто» некрасивая внешность Хайме (*era una fealdad grandiosa*) напоминает Вагнера и англичанку мисс Мэри Гордон, которая любила главного героя только в те минуты, когда из-за его внешности, как из-за маски, выглядывало лицо «другого». Хайме, продолжая галерею предков, занимает пограничную позицию между живыми и мертвыми. Через него, через его телесное история повторяется вновь и вновь, ведь у последнего Фебрера есть и масса двойников в прошлом. Например, он «милый инквизитор» – тезка знаменитого инквизитора, имевшего неограниченную власть на острове, в нем одновременно повторены черты другого его предка – дона Приамо Фебрера, великого воина, презиравшего общественные устои.

Мертвые сосуществуют в одном временном срезе с живыми, в одном и том же пространстве, но при этом тиранически властвуют над людьми. Мертвые символизируют традицию, которая, превратившись в пережиток прошлого, властно подавляет любую свободу проявления личности в живых. Посватавшись в первый раз к дочери богатого еврея, чтобы хоть как-то поправить положение дел, Хайме Фебрер впервые ощутил всю власть предрассудков. Такой брак, между наследником дворянского рода и чуждой (как называют евреев жители Майорки), невозможен, потому что идет в разрез с существующими устоями. Это ситуация приводит героя к следующим мыслям:

«Живые никогда не бывают одни: всюду их окружают мертвецы, и так как мертвых больше, несравненно больше, то они *подавляют* существование своею численностью и *тяжестью* времени. Нет, мертвые не уходят, как гласит поговорка. Мертвые остаются неподвижно на рубеже жизни, подстерегая новые поколения и да-

вая им почувствовать власть прошлого в форме *мучительных душевных страданий* каждый раз, когда они пытаются уклониться с дороги. Какая тирания! Какое безграничное *мучение!* <...> любимые блюда, наши страсти и *вкусы, пища*, поддерживающая наше существование, — все, что производит наша земля, *взрытая* их руками, ныне превратившимися в прах, все — их дело. <...> Все приятное нашим *чувствам* приятно потому, что этого хотели мертвые <...> В наших глазах сияет душа наших предков, а наши лица воспроизводят и отражают черты исчезнувших поколений» [9]. И далее: «Наша *плоть* — это *плоть* тех, кто давно не существует; наши души — это осколки душ умерших» [10].

Характерно, что во время своих рассуждений, пока его мысленному взору представляется кишачий людьми муравейник, внешне Хайме слеп и глух, он остается неподвижным: «Безучастный к яркому свету солнца, блеску и трепету необъятной лазури, щебетанию птиц, порхавших у его ног» [11]. Слепота внешняя, неподвижная маска, превращающего его в истукана, позволяет узреть истину. Он смотрит не глазами, а как бы всем своим телом, *con carne* (*carne* — букв. мясо, мякоть, плоть). Это зрение до зарождения самого зрения, или, по словам С. Эйзенштейна, состояние «на две фазы позы от теперешнего уровня его состояния» [12]. В.В. Иванов пишет, что при разборе отрывка из романа Бласко Ибаньеса Эйзенштейн в качестве одного из средств передачи экстаза упоминает регресс зрения: «Зрение низводится еще на одну стадию, эволюционно предшествующую подвижному глазу — на стадию глаза неподвижного, но многофасетного (муха, стрекоза)». И даже более: «Зрение низводится на самую низшую его стадию, когда нет еще “глаза”, когда глаз еще многоместно расположенные сверхчувствительные пятна, не стянувшиеся в системе хрусталиковой линзы и прочих «технических усовершенствований».

На самом деле зрение героя нисходит еще глубже, к периоду, когда зрение еще не отделилось от осязания. В конце второй части романа, зеркально повторяющей сюжет первой, герой, вновь после неудачного сватовства, но уже к крестьянке, по воле писателя обращается к той же идее власти мертвых над живыми и рассуждает о самых первых предках человека, которые и очертили круг традиций, из власти которых живому человеку не выбраться. Хайме Фебрер предлагает вести отсчет славному человеческому роду не от обезьян, а от моллюсков. Герой смотрит на волны изменчивого океана, как в огромное доисторическое зеркало, и как будто прозревает до своего дна:

«Невозмутимые моллюски (*los tranquilos moluscos*), видневшиеся в глубине воды и приросшие к камням наподобие пуговиц, казались ему божественными созданиями, хранившими в своем бессмысленном покое тайну мироздания...».

В этом же отрывке Фебрер называет моллюска родоначальником династии, почтенным предком, который насчитывает за собой миллионы веков дворянства. Люди, не осознающие эту простую истину вынуждены бродить во мраке иллюзий (т.е. не-зрения. — *Прим. наше*), «подобно тому как рождается великое обманчивое сияние солнца, ведущее нас в бесконечность, полную беспросветного мрака, но кажущуюся нам глубокой и лучезарной» [13]. Здесь по-своему проявляет себя характерная соотне-

сенность зрения и слепоты М. Ямпольского из введения в его работу «Память Тиресия»: «Слепота ... становится знаком сверхзрения <...> Метафорическая слепота становится условием чтения, прозрения. Она позволяет отрешиться от навязчивого присутствия видимого текста, чтобы поднять из глубин знаемое, чтобы погрузить текст в истоки» [14].

Моллюск, не обладающий зрением, гораздо ближе к тайне мироздания, чем человек. Люди слепы в своей уверенности в поступательном движении. Жизнь крутится на месте, однообразно повторяя заученные формулы. Первобытный человек-зверь не меняется: те же страсти и те же чувства движут им, лишь внешняя оболочка становится другой. Это зрение до зрения возникает с новой силой в конце романа. Хайме Фебрер после поединка за любимую женщину, оказавшись на грани жизни и смерти, внутренним взором видит огромное колесо Жизни, прообраз которого он когда-то увидел в Париже на религиозной выставке:

«Он [Хайме Фебрер] видел колесо, огромное колесо, необъятное, как земной шар <...> Обод этого колеса состоял из живых *тел*, миллионов и миллионов человеческих созданий, скученных, спянных воедино и жестикулирующих свободными конечностями; они шевелили ими, желая убедиться в том, что они не связаны и вольны в своих движениях, тогда как их *тела* были прикованы друг к другу. Спицы колеса привлекли внимание Фебрера своими причудливыми формами. Тут были и шпаги с окровавленными клинками, увитыми лавровыми гирляндами – эмблемой героизма, иные казались золотыми скипетрами, увенчанными королевскими или императорскими коронами; далее виднелись жезлы правосудия, золотые столбики, составленные из монет, положенных одна на другую; посохи, усеянные драгоценными камнями<...> Центром этого колеса была череп, белый, чистый, блестящий, как из полированный мрамора; огромный череп, величиной с планету, остававшийся неподвижным, когда все вокруг него кружилось; череп светлый как луна, казалось злобно подмигивавший, точно молча насмехавшийся над всем этим движением <...> Но они в своем ослеплении полагали, что движутся прямо, восторгаясь при каждом взлете видом новых пространств, новых вещей... в полном неведении того, что центр, вокруг которого все вращалось, неподвижен, они были искренне убеждены, что их движение поступательно <...> Внезапно Фебрер почувствовал, что его толкает какая-то неодолимая сила...» [15].

Примечательно, что и сам Хайме в своих видениях превращается в скелет: «...чьи-то невидимые когти сдирали с него мясо, он дико кричал от боли, когда окровавленные куски, принадлежавшие ему всю жизнь, внезапно отделялись от его тела» [16]. Оглядывая мир пустыми черными глазами, для которых не существует никаких преград, главный герой прозревает, нисходя еще глубже.

Этот красивое и чрезвычайно пластическое видение– образ, соединяющий в себе и восточные символы, и западноевропейские топосы, напоминает средневековые и возрожденческие «пляски смерти» (*dance macabre*), в которых скелет олицетворяет истину, сокрытую под маской плоти (невидимое): статичный череп символизирует истину, тогда как

вращающееся колесо – иллюзию. С другой стороны, это колесо Сансары, символизирующее в индийских религиях череду постоянных перерождений, из которых человеку необходимо выбраться в нирвану. Колесо Сансары означает и вечное страдание, которое происходит вследствие того, что человек принимает иллюзорный мир за реальность, не постигает истинного значения своего «Я». Но Хайме все-таки добирается до костяка, перед ним предстает обнаженная реальность, которая способна предстать лишь в полной темноте, когда жизнь выскальзывает из тела.

В конце романа Хайме Фебрер мысленно разрушает образ колеса и тут же признается в том, что только близорукие могли воспринять эту оптическую иллюзию за реальность. Вращающееся на месте колесо, принятое за модель мироздания, тоже оказывается обманом, потому что сама истина находится еще глубже. Она в том, что жизнь не только топчется на месте, но и движется вперед. Предрассудки, оковы традиции можно и нужно преодолевать человеку, чтобы жить по законам собственных чувств и желаний. Так и наша планета, ее неизменная траектория движения не дает полного представления о жизни. «Она обращается вокруг своей оси в определенные промежутки времени; повторяются дни и времена года так же, как в человеческой эпохе повторяются эпохи величия и падения. Но есть нечто выше этого – движение поступательное, уносящее в бесконечность, все вперед!» [17]. Траектория движения никогда не повторяется, каждый новый виток уникален и дарит надежду на новое светлое будущее. Теория «вечного возобновления вещей» тоже оказалась фикцией или оптической иллюзией. Настоящая суть открылась только тому, кто по-настоящему прозрел, новому, перерожденному герою, вернувшемуся из царства мертвых, в буквальном смысле воскресшему, обросшему новой плотью: «Это новое мясо, которое всегда жжет» [18]. Мотив прозрения звучит в последних строчках романа, повторяясь в ссылке на историю Савла: «Ему казалось, что с глаз его спала чешуя, как у древнееврейского пророка на пути в Дамаск» [19]. Хайме, Солнце аристократии, заключает союз с крестьянкой, или обручается с Землей, и обретает свою истинную идентичность через обновление традиции. Бласко Ибальес реализует программу одной из своих заметок, написанных параллельно с романом: «Отец Солнце, мать Земля и сестра Вода образуют настоящую семью человека» [20].

Роман завершается приветствием новой жизни, над которой мертвые не имеют никакой власти. Повелевает жизнь, над которой властвует любовь.

1. За 2014 – 2015 г. в журнале, издаваемом Домом-музеем Бласко Ибальеса в Валенсии и посвященном изучению творчества писателя (*Revistas e Estudios sobre Blasco Ibáñez*), опубликовано двенадцать статей, из них семь статей посвящены динамике взаимодействия творчества писателя с кино. Также в 2015 г. издается ранее неопубликованный киносценарий Бласко Ибальеса великого произведения Сервантеса «Дон Кихот» (*Don Quijote: Guión cinematográfico*).

2. Blasco Ibáñez, V., *Entre naranjos*. Barcelona. 1998, p. 11.

3. Corbalán R. T., *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*. Valencia. 1998, pp. 49-50.

4. Eduardo Zamacois. Mis contemporaneos, I. – Vicente Blasco Ibañez, Madrid. 1910, p. 19-20.
5. Там же.
6. Blasco Ibañez, V. Obras Completas, T. 2. Los muertos mandan, Madrid. 1949, p. 291.
7. Там же
8. Эпштейн М.Н. Философия тела /Тульчинский Г.Л. Тело свободы. – СПб. 2006, с. 25.
9. Blasco Ibañez, V. Obras Completas, T. 2. Los muertos mandan, Madrid. 1949, p. 342.
10. Там же.
11. Blasco Ibañez, V. Obras Completas, T. 2. Los muertos mandan, Madrid. 1949, p. 343.
12. В. Вс. Иванов. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М. 1999. С.311.
13. Blasco Ibañez, V. Obras Completas, T. 2. Los muertos mandan, Madrid. 1949, p. 385
14. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М. 1993, с. 9
15. Blasco Ibañez, V. Obras Completas, T. 2. Los muertos mandan, Madrid. 1949, p. 426.
16. Там же, p. 427.
17. Там же, p. 429
18. Там же, p.430
19. Там же.
20. Blasco Ibañez, V. Obras Completas, T. 2. La madre Tierra, Madrid. 1949, p. 488

Ирина Макарова

Замирное зрение Велимира Хлебникова

На свете потому так много зверей,
что они умеют по-разному видеть Бога...

Велимир Хлебников (1, т. 5, с. 41)

Область, доступная замирному зрению, включает в себя реальность и выходит за ее пределы. Именно это имеет в виду Велимир Хлебников, один из самых оригинальных мыслителей и творцов начала XX века. Сфера его интересов настолько разнообразна, что ее трудно охватить. Человек цельного и архаического типа мышления, он в девятнадцатилетнем возрасте в статье «О пяти и более чувствах» задается вопросом: «5 ликов, их пять, но мало. Отчего не: одно оно, но велико?» (1, т. 6, с. 9). Он воспринимает пространство, как неопределенное протяженное многообразие, представляет его так, что «есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукувания кукушки или в плач ребенка, станет им» (1, т. 6, с. 9-10).

Рассмотрим наше и чужое зрение, то, которое физически дано. Кошка, например, прекрасно видит ночью, что не дано нам; собака слышит ультразвук – мы его не слышим; птица чувствует магнитное поле земли и таким образом находит путь на юг или на север. Мы не обладаем этими чувствами. Это то, о чем говорит Велимир Хлебников. Есть некая плоскость, некий лист, бесконечный. Мы можем представить одно некое единственное чувство именно этим листом. Тогда наши пять чувств – некий круг зрения или треугольник слуха – будут располагаться на таком листе, как обломки или обрывки этого листа, не образуя единое целое, в которое могли бы соединиться все чувства. Но, говорит Хлебников, чувство-то само по себе есть, поэтому синий цвет василька, при определенных условиях перетекая и видоизменяясь, может превратиться в плач ребенка. Данная мысль Хлебникова основополагающая и самая ранняя. В стихотворении 1907 года мы наблюдаем это единое зрящее бытие:

И бвыи будь меняя на избытость,
Стоглазое, стоустое
Хребет ярит, щетинит и горбатит
Стобывное бусло (1, т. 1, с. 25).

Два года спустя Хлебников высказывается по этому поводу еще более ясно, вплетая себя в ткань стихотворения:

Но я знаю, что я хочу кипеть и хочу, чтобы Солнце
И жилу моей руки соединила общая дрожь.
Но я хочу, чтобы луч звезды целовал луч моего глаза,
Как олень оленя (о, их прекрасные глаза!).
Но я хочу, чтобы, когда я трепещу,
общий трепет приобщился вселенной (1, т. 1, с. 206).

Итак, вторая вещь, которая крайне важна и вытекает из первой: мир Велимира Хлебникова не антропоцентричен, поэтому человек занимает в нем такое же, равновеликое место, как любое животное и любое растение, и любой камень и звезда.

Мне видны – Рак, Овен,
И мир лишь раковина,
В которой жемчужиной
То, чем недужен я. (1, т. 1, с. 127)

112 Замирным зрением Велимира Хлебникова мы посмотрим на роль человека в этом его целостном архаическом мире. Мы проанализируем два ранних (1909 года) произведения Хлебникова. Первое – «Зверинец» – странный текст: то ли проза, то ли длинный верлибр, то ли просто какое-то эссе, довольно сложно определить его по жанру. И второе – «Маркиза Дезэс», которое как раз легко определить по жанру – это пьеса.

«Зверинец» построен на анафоре, постоянно начинающейся строки со слова «Где», что очень важно для данного текста. Например, Евгений Арензон, определяя этот текст, искал, почему начало именно такое, и нашел аналогию в произведении Герцена «Былое и думы», как это ни удивительно. У Герцена есть описание некой гостиной: это гостиная, где тот-то и тот-то делал то-то, которая так-то устроена, где... И это «Где» постоянно повторяется, и Арензон считает, что это как раз очень похоже на то, что делает Хлебников в «Зверинце» (2).

С другой стороны, Чуковский, обвиняет Хлебникова в том, что его текст по форме заимствован из «Песен о самом себе» Уитмена. Дискуссия выходит в публичное пространство. Хлебников яростно опровергает это, поскольку русского перевода «Песен о самом себе» Уитмена не существует на тот момент, когда он пишет «Зверинец», а по-английски Хлебников тогда не читал. Тем не менее, поражает, насколько данные тексты похожи конструктивно. Легко заметить также влияние на Хлебникова книги Ницше «Так говорил Заратустра». Однако, вот это «Где», с которого начинается каждая строка, кажется очень важным, особенно если взглянуть не на эти, близкие по времени тексты, а на далекий библейский текст, на Евангелие, в котором так часто встречается анафора «Тогда»: «Тогда Ирод, тайно призвав волхвов...», «Тогда Ирод, увидев себя осмеянным...», «Тогда сбылось реченное через пророка», «Тогда Иерусалим и вся иудея...» (6). И вот это «Тогда», анафора, соответствующая времени, очень хорошо коррелирует с целостным миром Хлебникова, в котором «Где» соответствует пространству.

«Зверинец» создан Хлебниковым в зоологическом саду Санкт-Петер-

бурга, посвящен Вячеславу Иванову и сразу отправлен ему письмом. Хлебников даже делает поэта одним из обитателей зверинца, назначая его на роль царя зверей – льва: «Где косматовласый «Иванов» вскакивает и бьет лапой в железо, когда сторож называет его «товарищ». Где львы дремлют, опустив лица на лапы». Вячеслав Иванов сам вырос возле зверинца, но в Москве, что и описывает в поэме «Младенчество», определяя место, как райский сад, как пространство безмятежного детства без времени:

Зоологического Сада
Чуть не за городом в те дни
Тянулась ветхая ограда.
Домишко старенький они
Купили супротив забора,
За коим выла волчья свора
И в щели допотопный рог
Искал просунуть носорог.
С Георгиевским переулком
Там Волков узенький скрещен;
Я у Георгия крещен...
Как эхо флейт в притворе гулком
Земной тюрьмы, – не умирай,
Мой детский, первобытный рай! (3)

Это городское пространство всегда очень волнует и Хлебникова. И это пространство изолированное, некий сад, вставленный в город, как камень в оправу:

О, сад, сад!
Где железо подобно Отцу, напоминающему братьям, что они братья, и останавливающему кровопролитную схватку (1, т. 5, с. 41).

Наше зрение обращено к некому пространству райского сада, «где звери, устав рыкать, встают и смотрят на небо» (1, т. 5, с. 41). Сад, в котором животные и люди на абсолютно равных правах, они, конечно, разделены решеткой, но решетка и есть сам Бог. Далее мы видим железо, которое является тем, что дает нам мир, дает нам закон, по которому устроен этот сад и, в общем и целом, вот здесь и начинается это самое замирное зрение: любой нормальный человек в реальности видит решетку, за которой сидит животное, в общем, вещь плохую – тюрьму по сути, в обычной коннотации данного слова. Однако Хлебников видит в этом божественное начало, которое не дает пролиться крови. А надо сказать, что Хлебников очень хочет изжить войну. Он посвящает этому всю свою жизнь.

В Саду Велимира Хлебникова людей немного: человеческое пространство делится на немцев, людей и красавиц. Красавицы торгуют телом, немцы пьют пиво, а люди ходят в нарядах «баскующих», цветных и ярких. Дальше Хлебников описывает зверей, но они такие же, как люди, и постоянно с ними сравниваются.

Конечно, пространство сада – российское пространство, и оно сразу территориально определяется, потому что большинство зверей соответствуют каким-то образом России. Что же это за звери? В первую очередь, конечно же орлы, самый очевидный символ России; но этому орлу припи-

сывается все: и прошлое России в виде подвигов – «сидят, подобны вечности, означенной сегодняшним, еще лишенным вечера, днем», и ожидание будущего подвига – «смотрящие в небо в ожидании грозы после полудневного выстрела», и предчувствие революции – «падают с высоких насестов, как кумиры во время землетрясения с храмов и крыш зданий» (1, т. 5, с. 41). А это 1909 год. А, с другой стороны, этот «косматый, как девушка, орел, смотрит на небо, потом на лампу». То есть такое соединение земного и небесного света. И в то же время есть здесь перетекание зрения во что-то еще. Потому что вот он сидит со странно распушенными крыльями и может быть думает, что «парит высоко в горах? Или молится? Или ему жарко?» (1, т. 5, с. 41). И это все происходит в узком пространстве клетки.

Сокол – младший брат орла. Здесь полное очеловечение, потому что, прежде всего, это, конечно, казак, тоже воин. И сокол, побивающий грудью цаплю, – коннотация к немцам, предчувствие Великой войны.

«Зверинец» – это очень короткая вещь, состоящая из перечисления «Где» и короткой характеристики «Зверя», отсылки к тому, что он делает. Одновременно это будущее и прошлое героической России, которое расположено в одном и том же месте, в этом «Где», в этом «Зверинце», в райском саду. Оно сочетается с настоящим, но настоящее как раз неблагоприятно, потому что сердце современного русского подобно опрокинуто висящему нетопырю. Нетопырь не просто очеловечивается, он внедряется внутрь телесного пространства человека и соответствует темному негероическому сегодняшнему сердцу русского.

Из таких полных антропоморфных персонифицированных аналогий есть еще носорог и морж: Иван Грозный в виде носорога с бело-красным глазом, такое страшное и одновременно смешное создание, и морж философии – Ницше. А дальше абстрактные русские – это лайка, которая расчленивает сибирский пух.

Самое странное, что есть, это, наверное, рыбокрыл. Рыбокрылы – пингвины, показанные, как гоголевские старосветские помещики. Вот это Русское пространство, которое мы имеем. Такое множество зверей, причём нами далеко не все перечислены.

Какие же пространства здесь еще есть? Буддистская Азия, которую олицетворяет «верблюд, чей высокий горб лишен всадника, знает разгадку буддизма и затаил ужимку Китая» (1, т. 5, с. 41). И эта же Азия – малайский медведь – спрятавшийся монгол. И мусульманская Азия, «где в лице тигра, обрамленном белой бородой и с глазами пожилого мусульманина, мы чтим первого последователя пророка и читаем сущность ислама» (1, т. 5, с. 41). Но пространство Азии – это только два-три зверя, все остальное – русское пространство, которое весьма любопытно: для проявления своих чувств к нему Хлебников выбирает воспоминания об экспедиции в Павдинский заповедник и совсем не русскую птицу, а в птицах он разбирался блестяще. Российская красота олицетворяется «синим красивейшиной». Так называет Хлебников павлина. Мы представляем, как он раскрывает и «роняет долу хвост, подобный видимой с Павдинского камня Сибири, когда по золоту пала и зелени леса брошена синяя сеть от облаков, и все это разнообразно оттенено от неровностей почвы» (1, т. 5, с. 41). А для прославления русского подвига он использует австралийскую птицу, очевидно, из-за того, что она называется лира, что у нее хвост как лира. Таким образом, создавая райский сад, Хлебников не берет райскую птицу

или российского соловья. Он берет абсолютно телесные эпические вещи, отсылая нас туда, к архаическому пространству, где были гусли или лира, на которой можно было играть и воспевать былинные героические песни.

Теперь определим, как обитатели сада взаимодействуют с Богом. Там живут тюлень-грешник, чайки – тень современной глобализации – которые напоминают очками «международных дельцов» и воруют брошенную тюленем еду. Звери видят Бога, ту решетку, о которой мы с вами помним. Так что же это за решетка, и как они с ней взаимодействуют? Лось целует сквозь изгородь плоскорогого буйвола. Олень лижет решетку. Надо сказать, что олень у Хлебникова всегда символ страха и в более ранних произведениях:

Мы сидели, вечер пья.
В каждом глазе – бег оленя,
В каждом взоре – лёт копыя (1, т. 1, с. 134).

Олень неоднократно упоминается, это испуг или вообще отсутствие. Он был всего мгновение назад и исчез. Вот этот олень лижет решетку или «неустанно бьется об нее рогами и колотится головой». Козлы просовывают сквозь решетку «раздвоенное копыто и машут им, придавая глазам самодовольное или веселое выражение, получив требуемое» (1, т. 5, с. 41).

Таким образом, Бог является им в виде решетки. А звери, не видя в ней Бога, знают решетку, она оберегает их друг от друга, они могут прикоснуться к ней, в их отношениях есть телесность, они осознают решетку, как нечто незыблемое, вечное, то, что было до них и будет после.

Рассмотрим социальные взаимоотношения между жителями сада. Ламы, буйволы и прочие жвачные жуют, но Хлебников своим замирным зрением видит за этим жующим ровным движением жизнь страны: «их челюсти движутся направо и налево, как жизнь страны с народным представительством и ответственным перед ним правительством – желанный рай столь многих». Правильнее всего сопоставить райский сад Хлебникова с «лучшим из миров» Лейбница: «будучи убеждены разумными доводами в благости и справедливости Бога, мы не придаем никакого значения его кажущейся жестокости и несправедливости, представляющейся нам в той малой части его царства, которая открывается перед нашими глазами» (4, с. 71). Хлебников именно так воспринимает этот мир, который он и описывал. И здесь важны любые библейские или философско-библейские упоминания. В 1909 году пишет Вячеславу Иванову: «Я был в Зоологическом саду, и мне странно бросилась в глаза какая-то связь верблюда с буддизмом, а тигра с Исламом. После короткого размышления я пришел к формуле, что виды – дети вер и что веры – младенческие виды. ... Отсюда недалеко до утверждения: виды потому виды, что их звери умели по-разному видеть божество (лик)» (1, т. 6-2, с. 120). Именно поэтому райский сад Хлебникова представляет собой мультикультурное мультиконфессиональное интернациональное пространство. В середине «Зверинца» Велимир Хлебников пишет, что взгляд зверя значит больше, чем груда прочитанных книг. Почему значит больше? Здесь опять мы говорим именно о зрении: потому что книги написаны людьми, то есть теми, кто видит одинаково. Как бы мы не различались психологически, физически, зрение – это и есть зрение. А у зверя зрение физиологически другое: фа-

сеточное у стрекозы или ночное, или слепота крота, что угодно, то есть это зрение другого типа, и может быть, взглянув в глаза зверя, человек поймет значительно больше, чем прочитав все книги, написанные людьми. Даже через 9 лет, уже давно «покинув» свой райский сад, Хлебников продолжает рассуждать о необходимости смотреть в глаза животным: «Лучшие врачи нашли, что глаза живых зверей излучают особые токи, целебно действующие на душевно расстроенных людей. Врачи предписывали лечение духа простым созерцанием глаз зверей... и приписывали им такое же значение, какое настройщик имеет для расстроенных струн». (1, т. 6, с. 143)

И все-таки райский сад Велимира Хлебникова исчезает, именно поэтому он пишет свое последнее «Где»: «Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в часослов «Слово о полку Игореве» во время пожара Москвы» (1, т. 5, с. 46). Это связано с тем, что у Хлебникова люди воспринимают райский сад иначе, чем звери. Железная решетка, примиряющая зверей, разъединяет людей. Разное видение Бога, грешность одних и безгрешность других отдаляет друг от друга людей и животных, совсем как в «Трагическом зверинце» у Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал: «Зверю-то и смерть не страшна, видишь, потому что, как я тебе уяснил, что зверь безгрешен. Это человеку только о смерти надо позаботиться» (5). Эта книга вышла в 1907 году, и в этом же году трагически умерла жена Вячеслава Иванова – Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал. Конечно же, в том числе и под влиянием «Трагического Зверинца» и трагической смерти его автора Хлебников пишет свой «Зверинец». Круг замкнулся.

В пьесе «Маркиза Дезэс» Хлебников рассматривает пространство города, где, в отличие от райского сада «Зверинца» – места, где смерти нет, – можно размышлять о смерти в практической плоскости. Именно здесь Хлебников впервые заявляет в пару смерти – смерти и предлагает измерить смерть. В «Зверинце» все статично, реальность расширяется только за счет замирного зрения автора. В «Маркизе Дезэс» Хлебников движется дальше.

Он рассматривает смерть как один из элементов, связывающих реальности, и показывает это через перетекание реальности, которое можно видеть и ощущать телесно, совсем как в «Зверинце» Звери взаимодействуют с решеткой. И все же в «Зверинце» клетки с животными можно рассматривать, как отдельные слабо взаимодействующие миры, а в «Маркизе Дезэс» реальности начинают контактировать, они зависят друг от друга и перетекают одна в другую. С этого и начинается «Маркиза Дезэс». Галерея с картинами, куда пришли прогуляться люди, напоминает пространство сада, а большие картины, заключенные в рамы, – «клетки» застывших миров. Публика рассматривает картины без особого интереса, но, когда что-то вызывает в них интерес (фотографически точные реалистичные цветочки, например), нарисованный Лель выходит из своей картины, пожимает зрителям руки: «Добрый день, дорогие товарищи». В этот момент как бы открывается «клетка», выпуская своего обитателя наружу. Но присутствующие не понимают происходящего, считают это всего лишь «отличной шуткой» галериста. То есть зрение-то их не подводит, им не хватает разумного осознания происходящего, действительность их подводит, она абсолютно не соответствует обыденному, и сознание, не готовое к замирному зрению, дает реальности другое объяснение – шутка. С

этого момента в пьесе люди делятся на тех, кто считает, что это шутка, и на тех, кто понимает, что происходит. Разделение же связано с развитием органа чувств – зрения. Герой пьесы – альтер эго автора – и его спутница обладают этим зрением и способны видеть как:

Синие и красно-зеленые куры
Сходят со шляп и клюют изделие немчуры,
...
Вон, скаля зубы и перегоняя, скачет горностаев снежная чета,
Покинув плечи, и ярко-сини кочета (1, т. 4, с. 215).

Реальности, взаимодействуя, замирают и оживают, взаимосвязанные друг с другом:

Щегленок вьет гнездо в чьем-то изумленном рту,
И все перешло какую-то таинственную черту
...
Все стали камнями какого-то сада,
И звери бродят скучные среди них – какая досада (1, т. 4, с. 216).

Сознание героя и его зрение соединяют миры молнией. «Смерть» – слово, обладающее новым смыслом, возвышающим альтер эго Велимира Хлебникова над смертью, становящейся иллюзорной. Измерение смерти становится похоже на знание о напряжении, так необходимое, чтобы не было замыкания, но горел свет (вспомним о молнии в руках героя). Переключающее действие (измерение смерти) дает возможность не только видеть множество миров, но управлять ими и выбирать, где находиться. Маркизе Дезэс и ее спутнику удается даже оказаться одновременно в двух состояниях: ожившем (голоса из другого мира) и замершем (два изваяния, изображающие страсть). Крайне важна осмысленность действий спутника Маркизы Дезэс, так как только он может воспользоваться новым знанием. Остальные люди или обладают замирным зрением, но не могут им разумно управлять (они превращаются в каменный сад), или способны видеть только обыденную реальность (они ничего не замечают и продолжают веселье).

Впервые Хлебников побеждает смерть именно в «Маркизе Дезэс», где происходит раздваивание пространства. Шкурки на плечах дам оживают. Люди замирают, превращаясь в скульптуры, в произведения искусства, совсем как в начале пьесы произведения искусства оживали. Песцы и лисы бегут, перья на шляпах оборачиваются петухами, то, что было перчатками, мышками бежит по рукам. Реальность дышит множеством пространств, они меняются местами. Герой пьесы сосредотачивается, и героиня тоже начинает все видеть, двоичность усиливается. Мы начинаем понимать, что это не смерть и жизнь в прямом смысле слова, а именно «оживание» и «замирание». В зависимости от направленности сознания нашего героя звери оживают, люди каменеют, или наоборот; заканчивается пьеса именно тем, что Спутник и Маркиза Дезэс становятся прекрасной скульптурой страсти в одной реальности, и они же находятся в другой реальности, откуда мы слышим их живые голоса, комментирующие красоту скульптуры. Они «смерили» смерть. Это усилие героя пьесы: он впервые его прилагает, он осознает себя как человека, у которого в руке находится

божественная молния, и он ей распоряжается. «Может быть, в предсмертный миг, когда все торопится, все в паническом страхе спасается бегством, спешит, прыгает через перегородки, не надеясь спасти целого, ... в этот предсмертный миг в голове всякого с страшной быстротой происходит такое заполнение разрывов и рвов, нарушение форм и установленных границ. А может, в сознании всякого с той же страшной быстротой ощущение порядка А переходит в ощущение порядка В, и ... теряет свою скорость ... Самые же скорости пробегания ощущениями этого неведомого пространства подобраны так, чтобы с наибольшей медлительностью протекали те ощущения, которые наиболее связаны положительно или отрицательно с безопасностью всего существа. ... Те же ощущения, которые наименее связаны с вопросами существования, те протекают с быстротой, не позволяющей останавливаться на них сознанию» (1, т. 6, с. 10). Таким образом, человеческие чувства, расцениваемые Хлебниковым как фрагменты единого чувства восприятия реальности, тождественны множественности реальности, воспринимаемой Хлебниковым как фрагменты единого целостного мира, соединяющего в себе эти фрагменты осознанием человеком иллюзорности смерти.

Как мы говорили в начале статьи, замирное зрение Хлебникова направлено на определение роли человека в целостном мире. Органы чувств человека способны улавливать только фрагменты реальности. Замирное зрение заполняет разрывы между фрагментами. Задача человека в том, чтобы осознать целостность реальности, осознать мир целиком и стать равным этому миру. Такое сознание человека и есть замирное зрение.

Внимательно читаю весенние мысли бога
на узоре пестрых ног жабы.
Гомера дрожание после великой войны,
точно стакан задрожал от телеги.
Уота Уитмана неандертальский череп с вогнутым лбом.
И говорю: все это было! Все это меньше меня! (1, т. 2, с. 183).

Итак, в «Зверинце» и «Маркизе Дезэс» Хлебников нащупал основополагающее звено своего понимания мира и со временем лишь утвердился в своей правоте. В «Зангези» (1922) он говорит с людьми с позиций пророка, что означает, что он не только уверен в своем знании, но и считает важным донести это знание, убедить паству и приобрести последователей. Возникает закономерный вопрос, удалось ли ему это. С одной стороны, вот уже 100 лет мы занимаемся анализом творчества Велимира Хлебникова и сказать, что он ясен и понятен даже специалистам, довольно трудно. С другой стороны, безусловно, он приобрел последователей, осознавших его учителем. Мы приведем лишь один пример.

В 1923 году, через год после смерти Хлебникова, его близкий друг и соратник Виктор Шкловский пишет роман в письмах «ZOO», в качестве эпиграфа к которому использует «Зверинец», т. е. эпиграф занимает более трех страниц.

Четвертое письмо этого романа посвящено Хлебникову. В нем говорится «о холоде, предательстве Петра, о Велимире Хлебникове и его гибели. О надписи на его кресте» (7, с. 28). Шкловский сравнивает Хлебникова с Иисусом Христом, а себя – с апостолом Петром, отрекшемся от Него; позиционирует Хлебникова, как человека, принадлежащего вечно-

сти, перед которым можно каяться, к которому можно обращаться за прощением: «Прости меня, Велимир Хлебников за то, что я греюсь у огня чужих редакций. За то, что я издаю свою, а не твою книжку... Прости нас за себя и за других. За то, что мы греемся у чужих костров» (7, с. 29-30).

Шкловский пишет свой роман в Берлине. Это роман о современном мире, о переживании ненахождения там, где хочется быть. «Райский сад» Хлебникова – далекий Санкт-Петербург – вот место, по которому автор тоскует, куда он стремится. И Хлебников – учитель, с которым он об этом говорит, знание которого обладает для него божественной силой. Не случайно Шкловский проводит аналогию между надписью на крестах: «Велимир Хлебников – Председатель Земного Шара» (7, с. 29).

«Иисус Христос, Царь Иудейский» (7, с. 30).

Таким образом, мы постарались показать суть замирного зрения Велимира Хлебникова как уникальную способность человеческого вида разумно осознавать целостный мир и преодолевать смерть.

ЛИТЕРАТУРА

1. Собрание сочинений в 6 т. под ред. Дуганова Р., М.: ИМЛИ РАН, 2000-2006 гг.
2. Арензон Е. «Задача измерения судеб... К пониманию историсофии Хлебникова», М.: Языки русской культуры, 2000. – с.522-5549
3. Иванов В.И. «Младенчество» http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/mladenchestvo/text.htm
4. Лейбниц Г. В. Сочинения в 4 т. Т.4. – М.: Мысль, 1989.- 554с.- (Филос. наследие. Т.108).- С.49-554
5. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Трагический зверинец рассказ «Волки», Спб.: ОРЫ, 1907. – с. 54
6. Библия, Евангелие от Матфея, М.: Российское библейские общество, 1999. – Мф 2-7, 2-16, 2-17, 3-5.
7. Шкловский В. ZOO, Спб.: Лениздат, 2013

Акустическая метафора в творчестве Ж. Превера

Как это ни парадоксально, творчество Жака Превера в целом не отличается избытком сенсорных образов. На фоне этого общего «малочувствия» удивительно богатой метафорикой отличается слух. В своей статье мы рассмотрим роль этого чувства и собственно звука, а также основные средства их передачи в стихотворениях Превера.

120

Для анализа мы выбрали четыре сборника стихотворений: три прижизненных – «*Fatras*» («*Всякий хлам*»), «*Histoires et d'autres histoires*» («*Истории и ещё истории*»), «*Paroles*» («*Слова*»), и один посмертный – «*Soleil de nuit*» («*Ночное солнце*»). Первая разновидность звуков, встречающихся в текстах этих сборников – звуки животных, издаваемые человеком. Эти звуки, как правило, призваны продемонстрировать истинные лицемерие и озлобленность тех, кто больше всего радеет за соблюдение формального порядка и всевозможных общественных приличий. В частности, вот как репрезентируются в стихотворении «*Chasse à l'enfant*» («*Охота на ребёнка*») взрослые, преследующие мальчика, сбжавшего из исправительного лагеря:

*Qu'est-ce que c'est que ces hurlements
Bandit ! Voyou ! Voleur ! Chenapan !
C'est la meute des honnêtes gens
Qui fait la chasse à l'enfant* [Prévert 2011: 90]

*Кто это так вопит?
Бандит! Разбойник! Вор! Хулиган!
А это стая порядочных людей
Гонится за ребёнком!*

Одно из значений лексемы *hurlement* – вой, издаваемый собакой или волком, т.е. человеческая речь превращается в нечленораздельное завывание; при этом идея о волчьей природе «порядочных людей» подтверждается метафорой *la meute des honnêtes gens* – *стая порядочных людей*, где лексема *meute* обозначает также стаю волков или собак.

В стихотворении «*La lessive*» («*Стирка*») так называемые «порядочные люди» не менее очевидным образом демонстрируют свою акустическую бестиарность:

*...et le chef de famille
chef de bureau
dans son pavillon de chef-lieu de canton
va et vient autour du baquet familial
et répète sa formule favorite
Il faut laver son linge sale en famille
et toute la famille glousse d'horreur
de honte [Prévert 2011: 109].*

*...а глава семейства
глава конторы
в своём особняке главного города кантона
ходит взад и вперёд вокруг семейной лохани
и повторяет свою любимую фразу
нужно стирать грязное бельё в семье
и вся семья кудахчет от ужаса
и от стыда.*

Метафорическое употребление глагола *glousser*, изначально обозначающего звуки, которые издают птицы, главным образом куры, снова показывает превращение человеческой речи в бессвязные, нечленораздельные звуки, передающие поистине животный страх обитателей «курятника» перед возможным позором и непосредственно перед главой семейства – неслучайно в процитированном примере несколько раз повторяется лексема *chef – глава* как одна из ключевых при репрезентации этого добродетельного семейства, стремящегося показать себя в наиболее выгодном свете, пусть даже ценой убийства, которое эти «порядочные» люди впоследствии совершат внутри своей же семьи ради сохранения «чистой» репутации.

Кудахтанье как атрибут столь презируемого Превером «порядочного человека» присутствует и в известном стихотворении-памфлете «La crosse en l'air» («Штык в землю»). Вот как показана реакция «верующего католика» («le catholique pratiquant») на кинокадры, где армия Муссолини бомбит эфиопские деревни:

*...à chaque torpille qui tue les «nègres»
il pousse un petit gloussement blanc [Prévert 2011: 122].*

*...каждый раз, как от очередной бомбы гибнут «черномазые»,
он тихонько хмыкает (букв. кудахчет).*

Метафорический эпитет *gloussement blanc* – буквально «белый смешок» является элементом антитезы *blanc – nègre*, причём слово *nègre* на момент написания стихотворения (а написано оно было в 1936 г.) уже имело выраженную пейоративную коннотацию [Le Trésor de la Langue Française informatisé: atilf.atilf.fr/tlf.htm]. Возвращаясь к лексеме *gloussement*, подчеркнём, что метафорически она обозначает подобие смешка, издаваемого чаще всего от удовлетворения [Ibid], что характеризует «верующего католика», радующегося чужой беде, как весьма далёкого от христианской добродетели, несмотря на его искреннюю убеждённость в обратном.

Следующая категория звуков, не менее значимая в поэзии Превера –

звуки, издаваемые животными, неодушевлёнными предметами или некими абстрактными явлениями. Заметим, что они более разнообразны, в том числе и в плане своей коннотированности. Здесь акустическая метафора зачастую сочетается с метафорой визуальной: звук обретает цвет. В частности, стихотворение «*Miroir Miró*» («Зеркало Миро») содержит следующие строчки:

*Pénombre grise et ombre déportée
rouge fracas du vert brisé* [Prévert 2007: 101].

*Серые сумерки и изгнанная тень
красный грохот разбитой зелени.*

Метафорические эпитеты *rouge fracas* (красный грохот) и *vert brisé* (разбитая зелень), противопоставленные метафоре *pénombre grise et ombre déportée* (серые сумерки и изгнанная тень), передают насыщенность палитры Жоана Миро, каталонского художника, которому посвящено стихотворение; краски Миро так резко врываются в поле нашего зрения, что производят эффект оглушительного взрыва. Эту мысль косвенно подтверждает омофония французских слов *vert* (зелень) и *verre* (стекло), создавая в стихотворении эффект акустического и семантического обмана.

122 Сочетание акустической и визуальной метафор в текстах Превера может создавать ещё более сложную семантико-стилистическую конструкцию. Примером тому могут служить следующие примеры, взятые из стихотворения в прозе «*Couleurs de Paris*» («Краски Парижа») и стихотворения «*Arbres*» («Деревья»):

1) фрагмент стихотворения в прозе «*Couleurs de Paris*»:

*Dans un chantier désert, une pauvre petite plante verte dans une pauvre
caisse éventrée jette un cri de détresse, de soif.*

*Surgit alors la vieille femme à l'arrosoir <...>. Et la plante reprend ses
couleurs et lui crie un vert merci* [Prévert 2007: 138].

*На пустынной стройке бедное маленькое зелёное растение в убогом
развороченном ящике испускает вопль отчаяния и жажды.*

*И тут внезапно появляется пожилая женщина с лейкой <...>. И к
растению возвращаются краски и оно кричит ей зелёное спасибо.*

2) фрагмент стихотворения «*Arbres*»:

*Celui qui plantera un arbre secret dans la rue Pillet-Will
n'aura son nom marqué sur aucune façade
mais sans le savoir les passants
lui seront très reconnaissants
en écoutant dans cette rue mendicante stricte et veuve
de tout
un petit air de musique verte
insolite
salutaire et surprenant* [Prévert 2012: 209].

*Имя того, кто тайком посадит дерево на улице Пийе-Вилль
не будет выбито на памятных досках*

*но, сами того не зная, прохожие
будут ему очень благодарны
когда услышат на этой нищей, строгой, вдовой улице
зелёную мелодию
такую необычную
спасительную и неожиданную.*

В приведённых примерах деревья и растения персонифицируются посредством метафор *jeter un cri de détresse, de soif* – испускать вопль отчаяния и жажды, *un vert merci* – зелёное спасибо и *un petit air de musique verte* – зелёная мелодия. Эти метафоры являются частью антитезы, на другой стороне которой находятся метафорические эпитеты *un chantier désert* – пустынная стройка, *une pauvre caisse éventrée* – убогий развороченный ящик, *cette rue mendicante, stricte et veuve de tout* – эта нищая, строгая, вдовая улица. Данная антитеза свидетельствует о том, что один лишь звук способен противостоять печальной реальности, вернуть радость жизни и даже победить смерть.

Другой пример синтеза акустической и визуальной метафор встречается в стихотворении «А...» («К...»):

*...et la musique de ton regard si jeune était toute
bleue
si fraîche si gaie* [Prévert 2007: 276].

*...и музыка твоего юного взгляда
была синяя-синяя
исполненная свежести и веселья.*

В этом примере акустический эффект является скорее результатом эффекта зрительного, причём гораздо более чётким и осязаемым, чем видимый образ, сам по себе вполне ординарный – речь идёт всего лишь о синем цвете глаз. Однако для Превера звук настолько материален, что его можно увидеть и почувствовать. Этот материальный характер звука проиллюстрирован также в стихотворении «Le miroir brisé» («Разбитое зеркало»):

*...j'ai entendu ta voix heureuse
ta voix déchirée et fragile
enfantine et désolée
venant de loin et qui m'appelait
et j'ai mis ma main sur mon coeur
où remuaient
ensablantés
les sept éclats de glace de ton rire étoilé* [Prévert 2011: 184].

*...я услышал твой счастливый голос
надломленный и хрупкий
детский и печальный
раздавшийся издали и зовущий меня
и я прижал руку к сердцу
где шевелились*

семь окровавленных
зеркальных осколков твоего усыпанного звёздами смеха.

Здесь звуковая метафора действует в синтезе с метафорой осязательной – довольно редкой в текстах Превера. Эпитет *éclats de glace* – «зеркальные осколки», возможно, является анти-аллюзией на сказку «Снежная королева», где попавший в сердце героя осколок заколдованного зеркала делает его бесчувственным и чёрствым. Герой стихотворения Превера, в чьё сердце попадают сразу семь осколков – число культурологически насыщенное и в некотором роде тоже заколдованное, – становится, наоборот, сверхчувствительным ко всему, что связано с далёкой возлюбленной, от которой у него, по сути, есть только голос. Эффект этой чувствительности усиливается посредством метафорического эпитета *ensanglantés* – окровавленные, призванного показать, что звук может глубоко ранить. Одновременно с этим, ранящий героя смех показан как холодный и равнодушный за счёт метафорического эпитета *étoilé* – усыпанный звёздами (поскольку далёкий свет звёзд не способен согреть) и за счёт уже упомянутой выше зеркальной метафоры. Последняя, впрочем, не столь однозначна в силу своей потенциальной полисемии: французское слово *glace* может переводиться и как «зеркало», и как «лёд», что акцентирует идею холода, исходящего от смеха возлюбленной героя.

124 Звук как оружие присутствует также в стихотворении «*Le tendre et dangereux visage de l'amour*» («Нежный и опасный лик любви»):

*Le tendre et dangereux / visage de l'amour
m'est apparu un soir / après un trop long jour
C'était peut-être un archer / avec son arc
ou bien un musicien / avec sa harpe
Je ne sais plus / Je ne sais rien
Tout ce que je sais / c'est qu'il m'a blessée
peut-être avec une flèche / peut-être avec une chanson
Tout ce que je sais / c'est qu'il m'a blessée
blessée au coeur / et pour toujours
Brûlante trop brûlante / blessure de l'amour* [Prévert 2012: 56].

*Нежный и опасный / лик любви
явился мне однажды вечером / после слишком долгого дня
Может быть, это был стрелок / с луком
а может быть, музыкант / с арфой
Не помню / Не знаю
Знаю только, / что он меня ранил
может быть, стрелой / а может быть, песней
Знаю только, / что он меня ранил
ранил в самое сердце / навсегда
Горит, слишком сильно горит / любовная рана.*

В этом стихотворении мы можем наблюдать сочетание сразу трёх видов метафоры – зрительной, слуховой и осязательной, причём первая оказывается наименее конкретной, что подтверждается анафорическим повтором *je ne sais – я не знаю*. Визуальная метафора (*le tendre et dangereux visage de l'amour* – нежный и опасный лик любви) в данном случае высту-

паёт в роли некоего стимула к порождению метафоры акустической (*tout ce que je sais / c'est qu'il m'a blessée / peut-être avec une flèche / peut-être avec une chanson* – знаю только, / что он меня ранил / может быть, стрелой / а может быть, песней), которая и является центральной в этой тройной стилистической конструкции. На первый взгляд, она кажется не более ясной, чем первая, зрительная метафора – такой эффект создаётся за счёт очередного анафорического повтора *peut-être avec une flèche / peut-être avec une chanson* – может быть, стрелой / а может быть, песней. Однако, поскольку песня (т.е. звук) выступает здесь в той же роли, что и стрела, она, соответственно, точно так же ранит героиню стихотворения (а речь идёт именно о героине, т.к. в оригинальном тексте причастия прошедшего времени согласованы в женском роде), объединяя уже на этом этапе слуховую и осязательную метафоры, где вторая становится прямым следствием первой и выражена глаголом *blessier* – ранишь. Наконец, вторая осязательная метафора в этом стихотворении (*brûlante trop brûlante / blessure de l'amour* – горит, слишком сильно горит / любовная рана) также является результатом метафоры слуховой, но не объединяется с ней, а передаёт исключительно чувство осязания. Соответственно, стихотворение представляет собой своего рода линейную последовательность трёх разных видов метафор, где из зрительной метафоры (обладатель оружия) следует метафора слуховая (собственно оружие), объединённая с осязательной метафорой (действие, производимое оружием), а из этого сочетания, в свою очередь, создаётся метафора исключительно осязательная (ощущение от воздействия оружия), передающая посредством повтора гиперболического эпитета *brûlante* (букв. обжигающая) и гиперболы *pour toujours* (навсегда) всю силу воздействия таинственной песни на героиню и всю боль от раны, которую эта песня ей наносит. Заметим, что в очередной раз акустическая метафора придаёт новый оттенок уже известным, культурно-коннотированным сюжетам: в одном случае это сказка Х.К. Андерсена, в другом – миф о стреле Амура.

Характерно, что герои Превьера способны отказываться от собственного голоса и естественных человеческих звуков, чтобы передать их так называемому неодушевлённому миру. Подтверждением этой мысли может служить следующее стихотворение (оно не имеет названия и состоит всего из шести строк):

*Ce n'est pas moi qui chante
c'est les fleurs que j'ai vues
ce n'est pas moi qui ris
c'est le vin que j'ai bu
ce n'est pas moi qui pleure
c'est mon amour perdu* [Prévert 2007: 143].

*Это пою не я,
а цветы, которые я видел
это смеюсь не я,
а вино, которое я пил
это плачу не я,
а моя потерянная любовь.*

Приведённое стихотворение представляет собой развёрнутую антитезу некоего условного «я», состоящего из отрицаний, и реальных «дей-

ствующих лиц». Неодушевлённые предметы и абстрактные понятия предстают более живыми и в большей степени способными испытывать и проявлять эмоции, нежели человеческие существа. Человек словно признаёт свою слабость и неспособность отвечать за что бы то ни было, передавая предметам и чувствам право распоряжаться им по своему усмотрению и абстрагируясь от самого себя.

Отдельно скажем несколько слов о такой разновидности звука, как звук отсутствующий – наиболее сильный и страшный по своему воздействию в стихах Превера. Одной из иллюстраций беззвучия может быть фрагмент стихотворения «Place du Carrousel» («На площади Каррузель»), где показан несчастный случай, произошедший с повозкой и в результате которого у лошади сломалась нога:

*Et le cheval se taisait
le cheval ne se plaignait pas
le cheval ne hennissait pas
il était là
il attendait
et il était si beau si triste si simple
et si raisonnable
qu'il n'était pas possible de retenir ses larmes [Prévert 2011: 247].*

126

*А лошадь молчала
лошадь не жаловалась
лошадь не издавала ржания
она просто стояла
и ждала
и она была так прекрасна, так печальна, так простодушна
и так разумна
что невозможно было удержаться от слёз.*

Может возникнуть вопрос: чего, собственно, ждала лошадь? Она ждала ни больше ни меньше как смерти – именно такая судьба уготована, как правило, коню, сломавшему ногу. В этом контексте глагол *se taire* – молчать в сочетании со звуковыми глаголами в отрицательной форме создаёт эффект безропотного смирения; серия эпитетов *si beau si triste si simple et si raisonnable* – так прекрасна, так печальна, так простодушна и так разумна позволяет предположить, что лошадь догадывается о своей дальнейшей участи, считая бесполезными любые звуки, уже неспособные что-либо изменить, и тишина в данном случае становится предвестником неизбежной смерти.

Ещё один пример отсутствия звука можно наблюдать в пятистишии «Les chansons les plus courtes...» («Самые короткие песни...»). Это стихотворение примечательно тем, что, во-первых, звук в нём прекращается силой извне, а, во-вторых, оно являет собой крайне редкий случай среди текстов Превера, когда герой собирается, пусть и метафорически, убить птицу – одно из самых важных и драгоценных созданий в бестиарии поэта:

*L'oiseau qui chante dans ma tête
Et me répète que je t'aime*

*Et me répète que tu m'aimes
L'oiseau au fastidieux refrain
Je le tueraï demain matin* [Prévert 2012: 98].

*Эту птицу, которая поёт у меня в голове
И повторяет, что я тебя люблю
И повторяет, что ты меня любишь
Эту птицу с надоедливym припевом
Я убью завтра утром.*

Данное стихотворение представляет собой развёрнутую метафору, где отсутствие звука сна сопряжено со смертью. Звуковой глагол *chanter* – *петь*, а также семантически близкая ему лексема *refrain* – *припев* соотносятся с идеей любви, которая сохраняется до тех пор, пока птица повторяет свой припев. Смерть птицы и, как следствие, наступление тишины символизируют, по всей видимости, конец любовной истории, т.е. смерть любви.

Приведём ещё один пример, из стихотворения в прозе «Eaux-fortes» («Офорты»):

*Chaque jour trois mille tonnes de bombes, au Viêt-nam, tombent et
l'indignation universelle suit son cours rituel, pollué, aphone, inoffensif et
traditionnel* [Prévert 2007: 213].

Каждый день на Вьетнам падают три тысячи бомб, а всеобщее возмущение идёт своим чередом, ритуальным, загрязнённым, безголосым, безобидным и традиционным.

В этой фразе фигурирует всего одна звуковая лексема: *aphone* – *безголосый* (букв. «лишённый голоса»), однако она сама по себе несёт отрицание звука, которое снова сопровождает идею смерти, причём речь идёт уже не о личной драме, а о трагедии гораздо более крупного масштаба. Неслучайна и расстановка слов внутри предложения: эпитет *aphone* словно спрятан в середине серии метафорических эпитетов, репрезентирующих всеобщее возмущение как ставшее уже чем-то обыденным и лишённым какой-либо силы воздействия: молчание мирового сообщества теряется среди прочих его характеристик и выглядит тем более пугающим, чем менее заметным.

Подводя итог, мы можем заключить, что звук и языковые средства, тем или иным образом его передающие, являются ключевыми в восприятии и описании окружающего мира в стихотворениях Ж. Превера. Прослеживается оппозиция между миром людей с одной стороны и миром животных, вещей и чувств с другой стороны, где человек способен издавать лишь звуки, близкие к животным, перенимая наименее симпатичные бестиарные черты; свои же «родные», человеческие звуки, он легко уступает неодушевлённому миру, который предстаёт гораздо более разнообразным и живым, чем мир людей. Звуковая метафора в этом случае часто сочетается с метафорой визуальной или осязательной, что показывает материальный характер и большую силу воздействия звука. Звук, по Преверу, способен как победить любое, даже самое тяжёлое горе, так и глубоко ранить, выступая как метафора пульсирующей (пусть даже от боли)

жизни. Наряду с этим, отсутствие звука в текстах Превера является метафорой смерти, как в прямом смысле (смерть человека или животного), так и в переносном (смерть любви). Основной фигурой, передающей эту дихотомию, является антитеза, а также в проанализированных текстах присутствуют элементы стилистической грамматики, значимые для понимания роли слуховой метафоры в стихотворениях Превера.

¹ Здесь и далее перевод наш. – О.К.

ЛИТЕРАТУРА

1. Le Trésor de la langue française informatisé/ sous la direction de J.-M. Pierrel. – Nancy-Université. – Режим доступа: atilf.atilf.fr/tlf.htm
2. Prévert J. Fatras. – Paris: Gallimard, 2007. – 288 p.
3. Prévert J. Histoires et d'autres histoires. – Paris : Gallimard, 2012. – 256 p.
4. Prévert J. Paroles. – Paris: Gallimard, 2011. – 363 p.
5. Prévert J. Soleil de nuit. – Paris: Gallimard, 2007. – 314 p.

Трактовка ольфакторных мотивов в литературном творчестве детей

Категория запаха, так называемые ольфакторные (связанные с запахами и их восприятием) мотивы, с большим трудом поддаются словесному описанию. Эта проблема активно исследуется и лингвистами, и литературоведами. По мнению лингвистов, русский язык, как и большинство европейских языков, предоставляет человеку ограниченный набор средств для описания запаха¹. В этой связи интересно понаблюдать, как справляются с этой задачей юные авторы, чей языковой и жизненный опыт ещё невелик.

Многолетняя работа в детской литературной студии позволяет мне утверждать, что ребята, действительно, крайне редко прибегают к описанию того или иного запаха. Описания (называния) запаха используются в тех случаях, когда запах играет важную роль в развитии сюжета, в качестве примера приведу сказку Боровиковой Иры (10 лет): «Жила-была кошка, и вот в одно далеко не прекрасное утро она заболела. Её сын, маленький котёнок, приносил ей разные вкусности (кусочек сыра, кусочек колбаски и даже кусочек жареной рыбки), но мама-кошка никак не могла поправиться. И тут котёнок принёс ей букет роз. Как только кошка вдохнула запах этих роз, она почувствовала, что к ней вернулась вся её кошачья сила. Котёнок радостно мяукал, аккуратно облизывая подушечки своих лапок, исколотых шипами»².

В следующем рассказе запах изменяет природу человека: «Сквозь шторы едва пробивались первые лучи. Я повернулась на бок, волосы упали мне на лицо, я сделала попытку убрать их, но руки стали какими-то неуклюжими, а ногти – слишком острыми. «Ну вот, теперь ещё и ногти стричь!», – с ужасом подумала я и зевнула. И когда из моей груди исторгся грозный рык, я заподозрила что-то неладное. Я ошупала своими культияпками тело и обнаружила замечательный хвост. «Что-то не так!», – подумала я и направилась к зеркалу. Там меня встретил замечательный толстый лев в моей пижаме и тапочках. Я помахала ему рукой, и он ответил мне синхронно, так что сомнений больше не оставалось: этот лев и есть я! Я поспешила на кухню, где уже собралась вся семья.

- С добрым утром! – скорее прорычала, чем сказала, я.
- С добрым! – хором отозвались родители.
- А ничего, что у вас на кухне лев? – саркастически спросила я.
- Что? – удивились родные.
- Мам, ты опять жгла благовония у меня в комнате? – наконец догадалась я.

– Да, – призналась мама, – а что, всё ещё запах остался?
 – Нет, – просто я – лев, – сказала я и пошла умываться» (Снегирёва Лера, 14 лет). В рассказе Леры запах не описан, он назван лишь в финале, но именно этот неназванный запах является движущей пружиной сюжета, причиной возникновения галлюцинаций, принимаемых героиней за реальность.

И, наконец, ещё один рассказ, в котором запах изменяет универсум, вдохновляет героя на творчество: «Пушкин проснулся рано. Он встал и оделся, затем подошёл к окну и остановился как вкопанный: за окном он увидел розовое поле. Он не верил своим глазам: прямо под окнами лежало, шуршало розовое поле (нет-нет, не поле, посаженное розами, а поле, покрытое розовыми колосьями). Пушкин открыл окно и высунулся на улицу, он сразу почувствовал незнакомый, но приятно дурманящий запах. Пушкину захотелось оказаться там, на этом чудесном поле. Не долго думая, Пушкин прыгнул из окна в самый центр розовой перины. Розовые колосья качали поэта, мерное покачивание и сладковатый запах усыпили удачливого прыгуна, он заснул крепим сном, а проснулся уже в своей комнате. Встав с кровати, Пушкин заметил на полу несколько розовых колосков. Колоски источали приятный розовый запах, от которого щекотало в носу и очень хотелось придумать новое стихотворение...» (Колеватых Алиса, 12 лет)³.

Во всех приведённых рассказах появление запаха в той или иной степени меняло жизнь героя, не реже ребята используют и другую смысловую парадигму: запах как некое постоянное свойство описываемого объекта, именно запах позволяет героям опознать ситуацию или объект, например: «Недавно в нашей школе праздновался День Матери, по этому поводу все девочки рисовали открытки и вышивали крестиком, но девочка Юля выбрала другое, а именно: сочинила стихотворение. Стихотворение! Мы, как и все остальные обыкновенные дети, испытывали священный трепет перед теми, кому доступно было это таинственное искусство. Теперь и девочка Юля не казалась обычной. Но вернёмся к самому стихотворению, оно очень меня басулоило. Ведь в стихотворении Юля называла маму не мамочкой, не мамулей, а феей! Феей! А разве моя мама не фея? Неужели не фея? Или только Юле так повезло? В тягостных раздумьях я не заметил, как оказался у двери своей квартиры. Здесь я в последний раз задал себе вопрос: «Фея ли моя мама?». А через несколько минут, вдыхая аромат маминых булок, я удовлетворённо прошептал: «Фея...» (Федотова Лиза, 12 лет). Здесь аромат испечённых мамой булок подтверждает, что мама – волшебница.

А вот стихотворение, герои которого характеризуются через запахи, оно и называется «Запах»: «Я от Ольги ехала поздно, / А от Ольги всегда пахнет звёздами... / А от рыжего мальчишки – мандаринами, / А от девочки с косичками – чернилами. / А от бабушки в чёрном пахло слезами... / А от меня дорогами и поездами» (Комарова Ольга, 13 лет)⁴. Примечательно, что здесь в одном ряду автор перечисляет объекты, которые имеют запах и объекты, запаха не имеющие. Стоит отметить ещё один факт: это стихотворение написано в 1977 г., в то время дети наизусть знали стихотворение Джанни Родари «Чем пахнут ремёсла» в переводе С.Я. Маршака.

Теперь рассмотрим стихотворение, построенное по «обратному» принципу. Аверина Женя (11 лет) пытается постичь сущность описываемого объекта посредством ответа на вопрос: как пахнет этот объект: «Чем

пахнет вдохновенье?/ Цветами, морем, огурцом!/А может, вдохновенье пахнет мелом?/А может, ранним-ранним снегом? /А может,/Кофтой тёти Гали?/А может,/ Мамочкой /Родной?!/ Ну, чем же пахнет вдохновенье? / Наверно, молоком/ Парным...»⁵.

Возвращаясь к трактовке запаха как признака происходящих в мире изменений, хотелось бы выделить ещё один часто используемый семантический блок: запах как искушение, например: «Когда я была совсем маленькой, я ходила в музей. Это был необычный музей – музей сладкого. При входе я увидела табличку: «Есть экспонаты категорически запрещаются!». Я расстроилась, я надеялась на обратное, думала, что всё можно будет попробовать. В музее было много интересного, но один «экспонат» мне понравился больше всего. Карамельная карусель, вся она была сделана из лимонной карамели! Я никак не могла от неё оторваться. Все посетители ушли из зала. Я осталась одна. Лимонная карусель почему-то не была прикрыта крышкой. Я принялась, карусель пахла настоящим лимоном, я не удержалась и лизнула... В миг блаженство разлилось по всему телу. Мне показалось, что тысячи маленьких лимонных карамелек попали в мой рот и растворились во мне эликсиром радости... Я хотела лизнуть ещё раз, но услышала шаги новых экскурсантов и убежала... (Сарычева Тая, 12 лет). Здесь запах карамели предстаёт как искушение, которому героиня не смогла противостоять, а обрётённый вкус осмысливается как блаженство.

Итак, я попыталась продемонстрировать, когда и как юные авторы используют ольфакторные образы и мотивы. Как видно из приведённых примеров, проблематика запаха в «детских» текстах актуализируется при описании изменений, происходящих в мире, что полностью соответствует парадигме языковой кодировки, предложенной современными исследователями⁶. И всё-таки хотелось бы надеяться, что новое поколение литераторов разработает полноценную систему описания запахов.

¹ См. подробнее: Риндисбахер Д. Ханс. От запаха к слову: Моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» // Ароматы и запахи в культуре. Книга 2 / Сост. О.Б. Вайнштейн. М., 2003. – С. 585.

² Большинство текстов цитируется по рукописным альманахам, сделанным воспитанниками литературной студии «Зелёный шум» МГДД(Ю)Т.

³ Рискну предположить, что этот рассказ написан под впечатлением от пушкинского фрагмента «Вы помните ль то розовое поле...» и литературных анекдотов Д. Хармса.

⁴ «Жили-были» (по страницам альманахов литературной студии «Зелёный шум». – М., 2011. – С.118.

⁵ Там же. – С.197.

⁶ Риндисбахер Д. Ханс. Ук. соч. – С. 587-590.

А. Е. Махов

Чувства любви: три средневековые схемы

Пять чувств – популярная тема в аллегорической живописи XVII века. Она может воплощаться косвенно, в качестве подтекста, не вполне явно: так, картину Себастьяна Штоскопфа «Пять чувств, или Лето» можно принять за бытовую сценку, изображающую некую «девочку с персиками» в ее комнате. Однако предметные детали, кажущиеся случайными, можно истолковать и как метонимии чувств: лютюня соотнесена со слухом, персики – с вкусом, окно за спиной девушки – со зрением, цветы – с обонянием, игральные кости – с осязанием.

132 Так или иначе, чувства на этой и подобной ей картинах (о них подробно рассказывает Антон Нестеров в статье, помещенной в настоящем сборнике) мирно сосуществуют: они представлены вещными метонимиями – предметами, которые статично лежат или висят рядом друг с другом. Сосуществовали ли пять чувств в культурном сознании разных эпох столь же статично? Осмелюсь предположить, что в их «семье» чаще царило не согласие, но спор. Чувства конкурировали за первенство, при том что чаще всего первенство отдавалось зрению – согласно Аристотелю, который в трактате «О душе» поставил слух в иерархии чувств на второе место после зрения.



А. Е. Махов

Себастьян Штоскопф. «Пять чувств, или Лето». 1633. Музей изящных искусств, Страсбург.

Этот спор чувств мог иметь место и в тех случаях, когда чувства использовались как строительный материал для тех или иных антропологических концептов. Чувства в них образовывали некую конфигурацию или, если угодно, схему, в которой они могли быть и демократически приравнены друг к другу, или же одно из них могло доминировать. При этом в концепт не обязательно входили все пять чувств. В концептах любви, о которых пойдет далее речь, мы находим и триаду, и тетраду.

На примере концептов любви я хотел бы показать, что в пределах довольно узкого временного промежутка (примерно XII-XIII века) и в пределах одной, европейской культуры возникают разные схемы чувств, их различные группировки.

Материал, которым я располагаю, позволяет выделить три концепта любви, в которых чувства использованы в разном составе и по-разному.

Расположу их в порядке возрастания количества чувств. В первой схеме их три, во второй – четыре, в третьей – все пять.

Три чувства

Обратимся к теории «чистой любви», изложенной в первой книге трактата «О любви» (ок. 1184) клирика Андрея Капеллана¹. Первое чувство, которое нас тут встречает, – зрение. Оно – источник и начало любви, что следует из следующего определения: «*Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus*» («Любовь – это некая естественная страсть, возникающая из зрения и неумеренного помышления о красоте другого пола») (I, 1, 1)².

Зрение (*visio*) как источник любви синтаксически здесь уравнено с помышлением (*cogitatio*), однако очевидно, что «*visio*» все-таки первично: ведь чтобы возникло «неумеренное помышление», глаза должны сначала увидеть «форма» – «красивый облик».

Позднее, уже в XIII веке, Фома Аквинский в «Сумме теологии» будет обсуждать вопрос о причине/начале любви (*principium amoris*) и придет к сходному выводу. «Причина любви – благо, связанное с предметом»; но к благу можно стремиться, только познав его, – значит, «любовь требует некоего познания того блага, которое любят». Познание же дается через зрение – и потому (здесь Фома ссылается на «Этику» Аристотеля) «телесное зрение – начало чувственной любви (*visio corporalis est principium amoris sensitivi*)», точно так же как «духовное созерцание (*contemplatio spiritualis*) красоты или доброты – начало любви духовной» (Part II, Qu. 27, art. 2).

Но вернемся к Капеллану. Продумывая до конца свою мысль о зрении как начале любви, он оказывается перед провокационным вопросом от обратного: если любовь вызывается зрением, то может ли полюбить слепой? Капеллан дает отрицательный ответ:

Caecitas impedit amorem, quia caecus videre non potest unde suus possit animus immoderatam suscipere cogitationem; ergo in eo amor non potest oriri... Sed hoc verum esse in amore acquirendo profiteor; nam amorem ante caecitatem hominis acquisitum non nego in caeco posse durare.

Слепота препятствует любви, ибо слепой не может видеть то, из чего его душа могла бы почерпнуть неумеренное помышление;

значит, в ней [в душе слепого] любовь не может возникнуть... Но признаю, что это верно, когда любовь приобретается; и я не отрицаю, что любовь, приобретенная до наступления слепоты, может длиться в слепом и дальше (I, 5, 6).

Итак, слепой может любить, если полюбил до того, как ослеп; но полюбить, так сказать, с нуля он не может.

В такой трактовке любви зрение, казалось бы, не просто доминирует, но оказывается всеобъемлющим, делая ненужными другие чувства. Однако это не так, что видно из следующего рассуждения Капеллана о чистой (*purus*) любви, которую он отличает от любви «смешанной» (*mixtus*). Последняя позволяет себе «все плотские наслаждения (*omni carnis delectationi*)» и завершается «в предельном деянии Венеры (*in extremo Veneris opere*)», т. е. в сексуальном акте (I, 6, 473). Эту любовь мы оставим в стороне, поскольку в связи с ней Капеллан никаких чувств не упоминает. Понятно, что он предпочитает чистую любовь, от которой мы можем ожидать полного сосредоточения в зрении. И тут мы ошибемся.

Et purus quidem amor est, qui omnimoda dilectionis affectione duorum amantium corda coniungit. Hic autem in mentis contemplatione cordisque consistit affectus; procedit autem usque ad oris osculum laceratique amplexum et verecundum amantis nudae contactum, extremo praetermisso solatio; nam illud pure amare volentibus exercere non licet.

Чистая любовь – та, что всевозможными путями связывает сердца двух влюбленных чувством приязни. Она состоит в умственном созерцании и сердечном чувстве; доходит же до поцелуя уст, объятий рук и стыдливого прикосновения к обнаженной возлюбленной, высшая же отрада (утешение, облегчение – *solacium*) опускается, ибо этого не должны совершать те, кто хотят любить чистой любовью (I, 6, 470-471).

То, что сексуальный акт с чистой любовью несовместим, вполне предсказуемо. Но неожиданным образом в «чистую любовь» допускаются, помимо зрения, еще два чувства: вкус (что естественно вытекает из упомянутого поцелуя) и осязание (прикосновение к обнаженному телу возлюбленной). Однако последние два чувства второстепенны. Они сопровождают любовь, но не могут быть ее причиной: сколько ни касайся женщины и ни целуй ее, любовь от этого не придет. Зрение в нашей первой схеме доминирует безусловно.

Четыре чувства

Перехожу к другой схеме, расширенной и иначе построенной. Я черпнул ее из книги Эрнста Роберта Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье», где есть экскурс об использовании в литературе «числовых речений» (*Zahlensprüche*) – т. е. словесных построений, основанных на числовых схемах. Курциус отмечает, что подобная схема высказывания была впервые художественно разработана на Востоке и приводит в качестве примера «арабское описание женской красоты», где красоты женщины искусно подразделены на «девять тетрад»: четыре вещи в женщине должны быть черными (следует их перечисление), четыре –

белыми, четыре – красными, четыре – круглыми, четыре – длинными, четыре – широкими и т. д.³

Экскурс завершается схемой, которую Курциус называет «пять пунктов любви» (в приводимых же им текстах говорится чаще всего о пяти *линиях* любви). Источником схемы, широко распространенной в средневековой словесности, служит позднеантичный комментарий Элия Доната к комедии Теренция «Евнух», в котором есть следующая сентенция (IV, 2, 10):

Quinque lineae sunt amoris, scilicet visus, allocutio, tactus, osculum
sive suavium, coitus.

Существуют пять линий любви, а именно: зрение, речь, прикосновение, поцелуй, сексуальный акт⁴.

Здесь упомянуты четыре чувства: зрение, слух (речь), осязание, вкус (поцелуй). Те же четыре чувства сохраняются во многочисленных средневековых вариантах схемы, приводимых Курциусом. Протицируем два из них:

Visus et alloquium, contactus et oscula amantum;
Postremus coitus, luctati clausula belli.

(Взгляд и разговор, прикосновение и поцелуй влюбленных; затем сексуальный акт, завершение приятной борьбы).

Colloquium, visus, contactus, basia, risus:
Nec faciunt sepe te ludere cum muliere.

(Разговор, взгляд, прикосновение, поцелуи, смех; они часты, когда ты играешь с женщиной)⁵.

Но в самом ли деле поцелуй соответствует именно вкусу, а не осязанию? Ведь его можно трактовать и как прикосновение. В пользу первого, т. е. вкуса, говорит стихотворение из «Carmina Burana» («Est amor alatus», N 154), где пять линий любви (тут они названы «способы», *modi*) перечислены следующим образом:

visus; colloquium; tactus; compar labiorum

nectaris alterni permixtio (...);

in lecto quintum tacite Venus exprimit actum.

(Взгляд; разговор; прикосновение; равномерное смешение нектара губ того и другого [любовника] (...); пятое действие Венера воссоздает молча в постели).

Поцелуй передан перифразой «смешение нектара губ», которая очевидным образом указывает на вкусовые ощущения.

В этой схеме зрение, по всей вероятности, не служит доминантой, а потому может при перечислении оказываться не на первом месте (как в вышецитированном тексте из собрания Вернера, где «*visus*» поставлен после «*colloquium*»). Все четыре чувства здесь скорее равнозначны, так как служат прелюдией к высшему – к «деянию Венеры».

Финал иногда, однако, может и опускаться (поскольку не разрешается возлюбленной): любовь ограничивается четырьмя линиями. Так

происходит в следующем стихотворении из «Carmina Burana» («Grates ago Veneri», N 72):

Visu, colloquio,
contactu, basio
frui virgo dederat:
sed aberat
linea posterior
et melior
amori.

(Дева дает наслаждаться видом, разговором, прикосновением, поцелуем; последняя же и лучшая линия любви отсутствует).

Однако, запрет не огорчает поэта; ведь

quam nisi transiero,
de cetero
sunt, que dantur alia,
materia
furori.

(если и не перейду ее [последнюю линию], прочие дозволенные мне [линии] дают пищу страсти)⁶.

136

Столь же легко отказывается от кульминации и автор стихотворения «Amor habet superos» из того же сборника. Он говорит своей возлюбленной:

Volo tantum ludere,
id est: contemplari,
presens loqui, tangere,
tandem osculari;
quintum, quod est agere,
noli suspicari!

(хочу только играть [с тобой], то есть смотреть на тебя, говорить с тобой, касаться и, наконец, целовать. Пятого же, то есть действия, даже не предполагай!)⁷.

Отметим, что упоминание финальной «линии» отсутствует и в вышеприведенном двустишии из собрания Вернера – «деяние Венеры» заменено здесь на смех – «risus»: «Colloquium, visus, contactus, basia, risus...». Это смех возлюбленной, которая отказывает в высшем удовлетворении, – или смех обоих влюбленных, удовлетворенных самой эротической игрой (ludus), не доходящей до последней стадии? В любом случае, любопытно, что в двух текстах (двустишии из антологии Вернера и «Amor habet superos»), где финальная, пятая «линия» отсутствует, любовная забава обозначена как игра, глаголом «ludere». Если вспомнить, что автор «Amor habet superos» последнюю, отсутствующую в его случае «линию» обозначает как «действие» («quod est agere»), то можно высказать предположение: четыре первые линии, соответствующие четырем чувствам, противопоставлены пятой (совершаемой «tacite», «молча»), по определению автора «Est amor alatus»), как *игра – действие*.

Схема пяти пунктов любви (и, соответственно, четырех чувств) может инкорпорироваться в сюжетный текст. Мы обнаруживаем ее (вслед за Курциусом) в стихотворении «Surgens Manerius...» (сер. XII в.), одном из известных образцов средневековой латинской любовной поэзии. Приведем его целиком:

Surgens Manerius summo diluculo,
 assumsit pharetram cum arcu aureo,
 canesque copulans nexu binario,
 silvas aggreditur venandi studio.
 Transcurrit nemora saltusque peragrat,
 remorum sexdecim gaudens cervum levat;
 quem cum persequitur, dies transierat,
 nec sevam bestiam consequi poterat.
 Fessis consociis lassisque canibus,
 dispersos revocat illos clamoribus
 sumensque buccinam resumptis viribus
 tonos emiserat totis nemoribus.
 Ad cuius sonitum erilis filia
 tota contremuit itura patria,
 quam cernens iuvenis adiit properans.
 vidit et loquitur, sensit os osculans,
 et sibi consulens et regis filie,
 extremum veneris concessit linee.

137

(Манерий, встав на самом рассвете, / взял колчан с позолоченным луком / и, связав попарно собак, / направился в лес на охоту. / Он прошел через рощи и пересек ущелья, / радостный, он поднял оленя, чьи рога имели шестнадцать ответвлений. / Пока он его преследовал, прошел день, но он не смог настичь дикого зверя. / Его товарищи были измождены, а собаки устали. / Он сзывал их, рассеянных [по лесу], криками, / а затем, взяв рог, собрал силы и огласил звуками все рощи. / От звучания рога хозяйская дочь, / возвращавшаяся домой, вся затрепетала. / Узнав ее, юноша спешно приблизился [к ней]. Он увидел ее, говорит с ней, ощутил, целуя, [ее] уста, и, решившись, позволил себе и господской дочери последнюю из линий Венеры)⁸.

Странная встреча в лесу с «господской (королевской?) дочерью» (возможно, встреча вассала с дочерью сюзерена?) завершается подъемом по линиям (ступеням) любви, которые соответствуют чувствам: зрению, слуху, а также осязанию и вкусу, заключенным в одном выражении «sensit os osculans» (Паскаль Бурген переводит его так: «il la touche et l'embrasse»⁹). Финальный coitus передан, как и в большинстве других текстов, перифразой.

Литературные схемы живут в не менее «большом времени», что и жанры. Приключение Манерия не может не напомнить приключение пастушки и пастуха, описанное в общеизвестной псевдо-пушкинской «Вишне»: в обоих текстах, с той или иной мерой косвенности, отразилась традиция пастурели, в связь которой с «Surgens Manerius...» указал еще F. Raby¹⁰. У «Пушкина» приключение дано с женской точки зрения: не

пастух или охотник, но пастушка на рассвете спешит по делам, на рынок, однако вместо него почему-то оказывается в «вишеннике густом», куда, завидев ее, «спешит пастушок» (совсем как «спешит» Манерий, завидев королевскую дочь).

Нас, однако, интересует не сюжетное сходство, а повторение все той же схемы из «клиний любви» в их соответствии чувствам. Пастух видит пастушку в ее затруднительном положении («Всю прелесть узрел»), целует ее (что передано косвенным образом: «И грудь свою страстну / К красотке прижал»), касается («Горячей рукою / Коснулся до ног») – далее следует кульминация, также переданная перифразой («И вишню румяну / В соку раздавил» и т. п.)¹¹.

В «Вишне» схема редуцирована до трех чувств: отсутствует слух – пастух и пастушка, похоже, ни о чем не говорят, но сразу приступают к делу. Однако и во всех приводимых нами, вслед за Курциусом, примерах есть загадочный пробел: во всех отсутствует одно и то же чувство – обоняние.

Как это объяснить? Может, тем, что стихия запаха воспринималась как слишком пассивная, не дающая возможности для любовной игры – по крайней мере, для средневекового человека?¹² Но может, объяснение следует искать не в «исторической антропологии», а в авторитете словесной формулы, топоса? Элий Донат не упомянул в своем комментарии обоняние, и клирики, на разные лады варьировавшие его формулу, не решились добавить в нее пятое чувство. Мне кажется, что сам Курциус, склонный воспринимать словесную традицию как замкнутый мир, отрешенный от реальности, предпочел бы именно это объяснение.

138

Все пять чувств

Между тем средневековое мышление с его страстью к классификациям, основанным на риторическом принципе «исчерпывающего деления», едва ли могло не создать теорию любви, в которой не были бы задействованы все пять чувств. И такую теорию – собственно, классификацию видов любви – мы в самом деле находим в трактате «О природе и достоинстве любви» (ок. 1144) Вильгельма (Гильома) из Сен-Тьерри, монаха-бенедиктинца (а потом цистерцианца), друга Бернарда Клервоского.

Отправной точкой для Вильгельма служит простая аналогия: «тело имеет свои пять чувств, которые связывают его с душой, при посредничестве жизни (*quibus animae conjungitur, vita mediante*)», – значит, и «душа имеет свои пять чувств, которые связывают ее с Богом, при посредничестве любви»¹³. Безупречно симметричная конструкция!

Далее Вильгельм перечисляет виды любви в порядке, который представляется ему восходящим. Видам любви соответствуют телесные чувства, также выстроенные в восходящем порядке, от низшего к высшему.

1. «С осязанием (*tactui*) сравнима родительская любовь (*amor parentum*): ибо чувство это, свойственное всем, как бы плотно (*grossus*) и ощутимо (*palpabilis*); оно дается и предоставляется таким естественным встречным движением (*occursu*), что его нельзя избежать, даже если этого хочешь (*effugere eum non possis, etiam si velis*). Осязание – чувство, имеющееся во всем теле (*totus corporalis*), оно возникает из соприкосновения с любым другим телом».

Так Вильгельм открывает сходство между осязанием и родительской

любовью: «куда бы ты ни направлялся, тело твое не может быть без осязания, а душа твоя не может быть без этого чувства».

Иначе говоря, в родительской любви, как и в осязании, есть некая принудительность и неизбежность. И потому Вильгельм ставит такую любовь невысоко, отмечая, что «в Священном Писании этот вид любви не слишком рекомендован (*non multum commendatur*»); в подтверждение приводятся (в сокращении!) слова Христа: «Кто не ненавидит отца своего или мать свою, не может быть Моим учеником» (Лк. 14, 26).

2. «Со вкусом сравнима любовь общежительная, любовь братская (*amor socialis, amor fraternus*)...». Под этой общежительной (а если переводить буквально – «социальной») любовью Вильгельм понимает чувство, которое возникает «из телесного сожителства в одном месте, из сходства профессий, из общности занятий» и «питается взаимными обязательствами (*mutuis officis enutritur*)».

Почему же этот вид любви аналогичен вкусу? Вкус, в отличие от осязания, уже не только телесен, но и связан с жизнью души: «Вкус, хотя и испытывается телесно, порождает внутри приятное ощущение (*sapor*), которое воздействует на душу, и потому, будучи преимущественно телесным, это чувство проявляет себя с определенной стороны как одушевленное (*animalis*)». Так и общежительная любовь: она «во многом духовна (*spiritualis*), ибо как приятный вкус (*sapor*) дан во вкусовом ощущении (*gustu*), так и чувство братской любви приятно ощущается (*flagrat*) чувством». Иначе говоря: и во вкусе, и в братской любви есть «приятность», некое «благоухание», которое ощущается не только телом, но и душой.

3. «С запахом сравнима естественная любовь (*amor naturalis*)». Это любовь человека к человеку, обусловленная одной лишь «общностью природы»: человек любит своего ближнего «без надежды на вознаграждение (*absque omni spe recompensationis*)», просто потому, что он такой же человек и ему «ничто человеческое не чуждо» (Вильгельм цитирует Теренция).

Соотношение «*animalis*» и «*corporalis*» в запахе еще больше меняется в сторону первого: «для его [запаха] возникновения в теле служит лишь простая процедура – вдыхание ноздрями; и хотя запах вдыхается телом, он воздействует на душу, а не на тело». Понятно, что естественная любовь более духовна, чем первые два вида любви: ведь она «не принимает во внимание ни родственные, ни общественные связи, ни что-либо иное принудительное (*necessitudo*), а одну лишь человеческую соприродность».

4. «Со слухом сравнима духовная любовь (*amor spiritualis*), или любовь к врагам (*amor inimicorum*)». Логика Вильгельма здесь та же: в слухе еще меньше, по сравнению с вышеперечисленными чувствами, принуждения и неизбежности, еще больше внутренней свободы. «Слух не действует внутри, то есть внутри тела, но некоторым образом извне: стуча в уши (*ad aures pulsans*), он вызывает душу, дабы она вышла и слушала (*animam evocat ut exeat et audiat*). Так и любовь к врагам вызывается не силой природы и никакой иной необходимостью, но одним лишь послушанием». По Вильгельму, душа сама решает, слушать ли ей «стучащийся в уши» звук; точно так же она сама решает любить врагов.

5. «Со зрением можно сравнить любовь к Богу (*amor divinus*)». Зрение – главное чувство тела, оно могущественно и чисто (*et potens, et pura*); так и любовь к Богу занимает главное место среди прочих чувств души, оно так же могущественно и так же чисто. Могущество зрения таково,

что оно позволяет человеку «за мгновение пролететь половину неба, в момент облететь многие пространства земель»; могущество же любви к Богу в том, что оно возвышает душу христианина до «подобия с Божественной силой (*divinae potentiae similitudinem*)», убедив его, что «все, что имеет Отец, есть Мое» (Ин. 16, 15)¹⁴.

Как видим, схема Вильгельма строго иерархична. Чувства выстроены в порядке усиления в них духовного начала (любовь сексуальную Вильгельм, впрочем, вообще игнорирует) и ослабления «принудительности» (*necessitudo*). Самое телесное и принудительное (т. е. неизбежное) чувство тела – осязание; самое принудительное чувство души – родительская любовь, которая вызвана самой неизбежностью родительских отношений. Зрение – высшее из чувств, *principalis sensus*. Таково оно и в первой, трехчастной схеме, но только в светской трактовке; да и во второй, четырехчастной схеме зрение в перечислениях «пунктов любви» чаще всего фигурирует на первом месте, в качестве если и не высшего чувства, то отправной точки любовной игры.

На пути к новым схемам?

Создается впечатление, что доминирование зрения в любовных схемах чувств впоследствии не раз оспаривалось. Не имея возможности углубиться в этот вопрос, приведу примеры из разных эпох – Ренессанса и романтизма.

В книге эмблем Гийома де Ла Перьера «*Theatre des bons engins*» (1539) есть эмблема, изображающая обряд бракосочетания весьма курьезным образом: жених со связанными руками и завязанными глазами привязан к невесте цепью, которая выходит у него из ушей. Подпись гласит:



Bendé doibt estre homme qui se marie:
Car qui prend femme au souhait de ses yeulx,
Pour la beaulté, de son sens trop varie,
Dont à la fin est melancolieux.
Les poings liez doibt avoir pour le mieulx:
Car ne la doit prendre pour son douaire.
L'homme est bien fol, et plus que temeraire,
Qui par les mains, ou les yeulx prendra femme,
Prendre on la doit par l'oreille, à bien faire,
C'est par bon bruict, par bon renom et fame.

Мужчина должен жениться с завязанными глазами: ибо тот, кто берет жену по желанию глаз, за красоту, слишком отклоняется от [доводов] своего рассудка, становится меланхоличным. Его кулаки должны быть хорошо связаны, чтобы он не брал ее [невесту] ради приданого. Глуп и безрассуден тот, кто будет выбирать жену руками или глазами; чтобы сделать это хорошо, нужно выбирать ушами — то есть за хорошую молву, за хорошую репутацию и славу¹⁵.

Женщину нужно выбирать не на вид, а на слух! Требуемый Ла Перьером отказ от зрения при выборе невесты выглядит парадоксально на фоне куртуазной традиции, трактовавшей именно зрение как единственный источник любовного чувства. Но заметим, что в эмблеме говорится о браке, а не о любви; при этом остается неясным, включает ли брак, в понимании Ла Перьера, любовь или молчаливо ей противопоставляется. Poleмизирует ли Ла Перьер с куртуазной традицией, желая сказать, что любовь не должна иметь своим началом внешнюю красоту женщины? Или же он хочет сказать, что брак и (куртуазная) любовь просто не имеют между собой ничего общего? Неясно.

Так или иначе, у Ла Перьера мотивация предпочтения слуха зрению прагматическая, продиктованная «рассудком» («sens»!): брать женщину в жены за красоту неразумно. У романтиков эта же мотивация становится эстетической. Голос — самое главное в образе женщины. Словесный портрет романтических женщин часто не просто содержит акустический момент — описание ее голоса, ее пения, но иногда этим акустическим моментом и ограничивается¹⁶. В воспоминаниях Альфонса Ламартина женскому голосу уделено такое значительное место, что французский исследователь мог с полным основанием утверждать: «Ламартин стал поэтом, потому что был влюблен в некоторые голоса»¹⁷; их описания у Ламартина развернуты в целые звуковые портреты — например: «...немного лихорадочная, томная, нежная и в то же время необыкновенно звучная вибрация этого голоса, душу которого я понимал без слов...» и т. д.¹⁸.

Зрительный образ отступает на второй план, становится даже ненужным. У Кольриджа в дневнике есть запись, сделанная уже на исходе его романа с Сарой Хатчинсон, в 1810 году. Кольридж признается, что образ Сары никогда не «представляется» ему в зримой форме, но лишь ощущается — как некое невидимое присутствие.

I most commonly do not see her with my imagination — have no visual image / but she is present to me, even as two persons at some small distance in the same dark room / they know that the [one?] is present, and act and feel under that knowledge — and a subtler kind of sigh seems to confirm and enliven the knowledge. SARA.

Обычно я не вижу ее в моем воображении — у меня нет зрительного образа; но она присутствует для меня так же, как когда два человека находятся на небольшом расстоянии в темной комнате: каждый знает о присутствии другого и действует под влиянием этого знания — и особо тонкий род вздоха, кажется, подтверждает и оживляет это знание. САРА»¹⁹.

Образ Сары сосредоточен в тонком «вздохе» — своего рода «легком дыхании», понятом именно акустически, как столь любимое романтиками музыкальное *pianissimo*. Мы — на пути к новой, романтической схеме любовных чувств, в которой зрение умалено в пользу слуха: зрительный образ — слишком внешний и общедоступный; подлинное — в звуке, в его интимной глубине.

Но эта схема, по всей вероятности, не станет для романтиков единственной. В другом тексте Кольридж идет еще дальше, адресуя в адрес нелюбимой жены, Сары Фрикер, следующий весьма необычный упрек:

...coldness perhaps and paralysis in all *tangible* ideas and sensations — all that forms *real Self*— hence... she creates her own self in a field of Vision and Hearing, at a distance, by her own ears and eyes — and hence becomes the willing slave of the Ears and Eyes of others...

...Холодность, возможно, и бессилие во всем, что касается *осязаемых* идей и ощущений, — во всем, что образует *подлинную сущность* — поэтому она формирует собственное «я» в области зрения и слуха, на расстоянии, при помощи собственных ушей и глаз — и поэтому становится добровольной рабыней ушей и глаз других людей...²⁰

142 Здесь уже и слух оказывается слишком внешним и общедоступным! Как и зрение, он разделяется с «другими людьми» — и потому «подлинная сущность» человека обнаруживается Кольриджем в осязании.

Похоже, в новых схемах борьба любовных чувств за первенство обостряется — и требует, конечно, отдельного разговора.

¹ Тракта́т долгое время считался изложением теории куртуазной любви; о проблематичности такого понимания см.: *Imbach R. L'amour se dit an plusieurs sens // Amours plurielles / Éd par R. Imbach, I. Atucha. P., 2006. P. 18-20.*

² Цитирую трактат по электронной публикации: *Andreas Cappellanus. De Amore // http://www.classicitaliani.it/ducento/cappellano_de_amore_lat.htm.*

³ *Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. 8 Aufl. Bern und München, 1973. С. 499.*

⁴ *Curtius E. R. Op. cit. S. 501.*

⁵ *Ibid.* Первый пример — из дидактического сочинения Эгберта Льежского «Нагруженный корабль» («*Fecunda Ratis*»), второй — двустишие, опубликованное Якобом Вернером в собрании средневековых изречений (*Lateinische Sprichwörter und Sinnsprüche des Mittelalters. Heidelberg, 1912. N 60*).

⁶ *Carmina burana / A cura di P. Rossi. Bologna; Milano, 2006. P. 86.*

⁷ *Ibid.* P. 118.

⁸ *Poésie lyrique latine du Moyen Âge / Éd. par P. Bourgain. P., 2000. P. 272.*

⁹ *Ibid.* P. 273.

¹⁰ *Raby F. J. E.* «Surgens Manerius summo diluculo...» // *Speculum*. 1933, Vol. VIII. P. 207-208.

¹¹ *Пушкин А. С. (?)*. Вишня («Румяной зарею...») // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977-1979. Т. 1. 1977. С. 391-393.

¹² Ср. записанный П. И. Бартеневым рассказ П. В. Нащокина о якобы имевшей место ночной любовной встрече А. С. Пушкина с некой светской дамой: «Они играли, веселились. Пред камином была разостлана пышная полость из медвежьего меха. Они разделись донага, вылили на себя все духи, какие были в комнате, ложились на мех...» (*Бартенев П. И.* О Пушкине. М., 1992. С. 353). Сколь ни сомнителен сам рассказ, в нем явно отразились представления пушкинской эпохи о запахе как элементе (в данном случае едва ли не основном!) любовной игры.

¹³ *Guillelmus de Sancto Theodorico*. De natura et dignitate amoris // *Amours plurielles / Éd par R. Imbach, I. Atucha*. P., 2006. P. 38.

¹⁴ *Ibid.* P. 40-46.

¹⁵ *La Perrière, Guillaume de*. Theatre des bons engins. Paris, 1539. N 93.

¹⁶ *Махов А. Е.* Ранний романтизм в поисках музыки. М., 1993. С. 93-105.

¹⁷ *Claudon F.* L'idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal. Lille, 1979. P. 314-315.

¹⁸ Цит. по: *Claudon F.* *Op. cit.* P. 312.

¹⁹ *Coleridge S. T.* The notebooks / Ed. by K. Coburn. Vol. 3. London, 1973. N 3915.

²⁰ *Coleridge S. T.* The notebooks / Ed. by K. Coburn. Vol. 1. London, 1957. N 979 (1801 г.).

«Spiriti» и «spiritelli»
у Гвидо Кавальканти и Данте Алигьери:
персонализация чувств

144

В лирике нового сладостного стиля, знаменующей вершину итальянской средневековой и, шире, европейской куртуазной поэзии, принципиальное новшество в сфере содержания заключалось в метафизической перспективе любви, которая до этого изображалась как высокое, но тем не менее, земное чувство; а в сфере формы – в изяществе и простоте, в «сладостности» поэтического языка. Любовь перестала быть поэтическим штампом, она стала важнейшим событием жизни чистого и благородного сердца. Такая любовь приводит любящего к внутреннему совершенству, в конечном итоге, к Богу (особенно ярко эта перспектива прослеживается у Данте). Образ донны приобретает неземные черты (у Гвиницелли – ангельские, у Данте Беатриче выступает в роли не столько обычной женщины, сколько небесной сущности). Созерцание донны сродни религиозному экстазу.

Отрыв от традиции, несмотря на многочисленные заимствования, был столь очевидным, что концептуальная и стилистическая новизна этой поэтической школы сразу же стала предметом дискуссии, полемики, неприятия. Первым подвергся критике старший стильновист Гвидо Гвиницелли, чьи стихи вызвали острую реакцию со стороны известного поэта сицилийско-тосканской ориентации Бонаджунта да Лукка. В сонете «Voi, ch'avete mutata la mainera» («Вы, изменившие манеру писать») Бонаджунта упрекает Гвиницелли в излишней утонченности и темноте стиля, происходящих от чрезмерного увлечения знаниями, и отдает предпочтение лирике Гвиттоне д'Ареццо. Сходные обвинения выдвигает и другой сицилийско-тосканский поэт Гвидо Орланди, упрекающий уже Гвидо Кавальканти в излишней «тонкости» его стихов («Per troppa sottigliansa il fili rompe» – «Будучи слишком тонкой, нить обрывается»). Поэты нового сладостного стиля отвечали в стихах своим оппонентам, отстаивая и, одновременно, формулируя основные принципы своей поэтики. Утонченность и темнота стиля предстает у них не как недостаток, а как естественное следствие нового подхода к изображению любви и ее воздействию на человека. Спиритуализация любви требует особых выразительных средств¹.

В настоящей статье рассматривается частный случай такой спиритуализации, а именно, случаи употребления слов «дух» (spirito), «духи» (spiriti), малые духи (spiritelli) в поэзии Гвидо Кавальканти и в «Новой жизни» Данте Алигьери и определяются их функции.

У Гвидо Кавальканти и Данте эти слова встречаются особенно часто, что дало основание противникам этого литературного направления иронизировать над псевдоодухотворенностью новой поэзии, вытеснившей традиционную манеру письма. Так, Онесто да Болонья в одном из сонетов перечисляет особенности нового сладостного стиля, являющиеся, с его точки зрения, недостатками:

«Mente» ed «umile» e più di mille sporte
pieni di spiriti e 'l vostro andar sognando,
me fan considerar che d'altra sorte
non si pò trar ragion de vo' rimando.
Non so chi 'l fa fare, o vita o morte,
Chè per lo vostro andar filosofando
Avete stanco qualunqu'è 'l più forte,
Ch'ode vostro bel gir immaginando²

(«Ум» и «смиранный» и более тысячи сумок / наполненных духами, и ваши сонные видения / заставляют меня думать, что ни о чем другом / нельзя рассуждать, судя по вашим стихам. / Не знаю, кто заставляет вас так поступать, жизнь или смерть, / ибо вашими философскими рассуждениями / вы утомили даже самого выносливого / из слушателей вашего прекрасного блуждания в воображении).

Очевидно, что Онесто да Болонья не разделяет – и не понимает – «идеологической» глубины новых стихов, которые кажутся ему скучным философствованием и ненужной выдумкой.

Впрочем, и сами стильновисты осознавали особенности новой поэтики и были готовы к их обсуждению – серьезному и ироническому в равной мере. Так, Кавальканти не без остроумия пародировал собственную склонность к использованию слов «дух», «духи»:

Pegli occhi fere uno spirito sottile
che fa' la mente spirito destare
dal qual si move spirito d'amare
e fa ogn'altro spiritel gentile (XXVIII, 1-4)³

(Через глаза проникает легкий дух / и пробуждает в уме дух/, от которого исходит дух любви /, делающий благородными все другие малые духи).

Следует отметить, что упреки в философствовании, научности и темноте стиля более всего можно отнести именно к Гвидо Кавальканти, за которым закрепилась слава ученого человека, философа (об этих его качествах упоминают Боккаччо в «Декамероне» и в «Рассуждениях о Комедии Данте», Дино Компаньи и Джованни Виллани в хрониках) и даже чуть ли не еретика⁴. Такой репутации, несомненно, способствовала и философская канцона Кавальканти «Donna me prega» («Донна меня просит»), представляющая собой поэтический трактат о феноменологии и онтологии любви с использованием неаристотелевских, аверроистских и томистских идей. Характерно, что сразу же появились комментарии к этой канцоне, которую иначе весьма трудно понимать (похоже, что современники поэта испытывали те же трудности, поскольку первый комментарий при-

надлежит перу младшего современника Кавальканти флорентийскому медику Дино дель Гарбо). Анализируя природу, происхождение, свойства и действия любви, Кавальканти описывает неизбежное противоречие между чувствительной душой, воспринявшей радостную любовь, и «универсальным интеллектом», субстанцией высшего порядка, внеположной человеческой душе.³ Разрушительная страсть скрывает от человека идеальную форму и обрекает его на мучения. Эта теория любви лежит в основе подавляющего большинства стихов Кавальканти.

В самом деле, любовь описывается у него как страшная, иррациональная сила, грозящая лирическому герою неминуемой гибелью. Любовная ситуация изображается как драма, «битва» (частое у него слово), разворачивающаяся в душе любящего. Страсть, проникнув в сердце, отдает его в полную зависимость от беспорядочных и темных чувств, которые вытесняют надежду на радость и покой. Вместо счастья возникает образ смерти. Традиционная для любовной лирики антитеза любви-смерти у Кавальканти материализуется в борьбу противоположных сил, разрывающих сердце любящего.

Здесь-то и появляются те самые «духи», «spiriti», которые вызывали насмешку литературных противников стильновистов. Чувственная реальность распадается у Кавальканти на множество персонифицированных фигур, действующих самостоятельно, независимо от воли лирического героя:

146

Davante agli occhi miei vegg' io lo core
e l'anima dolente che s'ancide,
che mor d'un colpo che li diede Amore,
ed in quel punto che Madonna vide (XIX, 4-7)

(Перед моими глазами увидел я сердце/ и скорбящую гибнущую душу,/ умирающую от удара, нанесенного ей Любовью,/ в тот миг, когда она увидела донну).

Сам поэт выступает в роли зрителя, созерцающего горестную драму, которая разворачивается в его сердце. И хотя нередко его стихи начинаются с местоимения «я», выступает он чаще как объект, а не субъект действия. Подлинными же действующими лицами являются spiriti – персонифицированные чувства или душевные свойства, а также сердце, любовь, смерть, боль.

Самое большое, что позволяет себе лирический герой, это обращаться к ним с мольбами и жалобами:

Dè, spirit miei, quando mi vedete
con tanta pena, come non mandate
fuor de la mente parole adornate
di pianto, dolorose e sbigottite?

...

Ì veggo a llu' ispirito apparire,
alto e gentile, e di tanto valore
che fa le sue virtù tutte fuggire (VI, 1-4, 9-11)

(О, мои духи, когда вы видите, / что я так страдаю, / почему вы не посылаете / из ума слова, исполненные плача, скорбные и растерянные? /.../ Я вижу, что в нем [сердце] появился дух, / высо-

кий и благородный, и такого достоинства, / что он обратил в бегство все его свойства).

В приведенных примерах «духи» более или менее синонимичны «чувствам», их можно понимать и как силы души, ее свойства («rieno d'angoscia, i' loco di paura, lo spirito del cor dolente giace», XXXIV, 18-19) – «Полный тревоги, объятый страхом, повержен страдающий дух сердца»); «...Amore gippe tutti miei spiriti a fuggire» – «Любовь обратила в бегство все мои духи» (IX, 13-14). Но слово «spirito» (как правило, в единственном числе) может иметь и другое значение – «дух» как некая внешняя субстанция, оказывающая на лирического героя то или иное воздействие, ср.: «lo spirito d'amor d'amar m'invita» (XXXII, 1-4) – «дух любви любить меня зовет».

Вместе с тем, свою теорию любви (изложенную, как уже упоминалось, в канцоне «Donna me prega») Кавальканти строит на анализе того, как в сенситивной душе (аристотелевский термин) благодаря ее способностям – визуальной, рассудительной, воображительной, меморативной и т.п. – происходит соединение внешнего образа донны с воспринимающим интеллектом, который оплодотворяется универсальным интеллектом (аверроистский термин). Думается, что «духи» («spiriti») в его стихах это и есть способности сенситивной души, а «дух любви» («spirito d'amore») можно уподобить универсальному интеллекту, действующему на индивидуальный разум.

В «Новой жизни» Данте слова *spirito* и *spiriti* также имеют несколько значений. Уже на первой странице в описании встречи с Беатриче мы читаем такие слова:

В это мгновение ... дух жизни, обитающий в самой сокровенной глубине сердца, затрепетал столь сильно, что ужасающе проявлялся в малейшем биении. И дрожа он произнес следующие слова: «Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi» [Вот пришел бог сильнее меня, дабы повелевать мною]. В это мгновение дух моей души, обитающий в высокой горнице, куда все духи чувств несут свои впечатления, восхитился и, обратясь главным образом к духам зрения, промолвил следующие слова: «Apparuit iam beatitudo vestra» [Ныне явлено блаженство ваше]. В это мгновение природный дух, живущий в той области, где совершается наше питание, зарыдал и, плача, вымолвил следующие слова: «Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps» [О, я несчастный, ибо отныне часто буду встречать препятствия] (II, 4-6)⁶.

Заметим, что речь идет о трех духах – духе жизни, духе души и природном духе. Каждому из них отводится своя роль, каждый из них равноценен другому, что подчеркивается одинаковым построением фраз. Здесь Данте следует положениям современной ему философии, выделявшей в человеке три силы или три духа – *naturalis*, *vitalis*, *animalis* – природный дух, дух жизни и душевный дух. Согласно теории трех духов, разработанной Альбертом Великим, жизненные функции человека обеспечиваются духами, обитающими в разных частях тела; дух жизни локализован в сердце; дух души, отвечающий за чувства – в мозгу; природный дух, обеспечивающий питание – в печени или в желудке.

Помимо этих духов, управляющих всей жизнедеятельностью чело-

века и, вероятно, сопоставимых с традиционным христианским делением на тело, душу, дух, у Данте встречаются и другие значения слов «*spirito, spiriti*». Это, как и у Кавальканти, «чувства», «свойства души или тела», но также и «помыслы» (как пишет сам Данте: «И тогда я называю мой помысел “духом пилигримом”, ибо духовно восходит он горé», XLI, 5) или некая внешняя субстанция. В следующей цитате представлены оба эти значения: «И когда она собиралась приветствовать меня, дух любви, ниспровергая всех других духов чувств, изгонял ослабевших духов зрения, говоря им: “Идите оказать честь вашей даме”, – а сам занимал их место» (XI,2). В другом месте (XIV, 6-7), духи зрения, названные Данте малыми духами, вновь оказываются изгнанными из места своего обитания (т.е. глаз) более сильным духом любви.

Вот еще один вариант той же схемы:

Пусть духи покидали мой предел,
И пусть душа во мне ослабевала,
Она порою радость излучала,
Но взор мой мерк, и жизни блеск слабел.
Амора власть усилилась во мне.
Царил он в сердце, духов возбуждая,
И духи, покидая
Меня, мадонну славили во мне (XXVII, 4-5).

148

В ряде контекстов слова «дух, духи» выступают в других значениях, например, «вышние духи» – ангелы:

Духовную она красую стала [о Беатриче умершей]
И в небе воссияла,
И ангелов ее восславил хор.
Там вышних духов разум утонченный
Дивится, совершенством восхищенный (XXXIII, 25).

Слово «дух» («*spirito soave*», XXVI, 7) может означать также эманацию любви, благодати у Беатриче:

И с уст ее, мне виделось, слетал
Любвеобильный дух благословенный
И говорил душе: «Живи, вздыхая!».

Подводя итоги, можно сказать, что значения слов «дух, духи» у Данте разнообразнее и богаче, чем у Кавальканти; но их функции у обоих поэтов одинаковы: многочисленные «*spiriti*» и «*spiritelli*» отражают, с одной стороны, средневековые философские представления об устройстве человека, его души, разума, а с другой, одухотворенность лирики нового сладостного стиля, ее мистическую перспективу.

¹ *Топорова А.В.* Ранняя итальянская лирика. М., ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 74-112.

² Цит. по изданию: *D'Avalle A.S.* Concordanza della lingua poetica italiana delle Origini. Milano, 1992. Сонет адресован Чино да Пистойя, но критика Онесто да Болонья направлена на лирику нового сладостного стиля в целом.

³ Стихи Кавальканти здесь и далее цитируются по изданию: *Guido Cavalcanti*. Rime. Ed. Critica, commento, concordanze a cura di L. Cassata. Anzio: De Rubeis, 1993.

⁴ Так, в сонете, адресованном Гвидо Орланди («Una figura della donna mia»), Кавальканти позволяет себе насмешки над францисканцами и образом Божией Матери. Орланди дает ему суровую отповедь, призывая задуматься о собственных грехах. Еще одно косвенное доказательство мы находим у Данте: путешествуя по аду, он встречает среди еретиков отца Кавальканти, который, как остроумно отмечает Э. Паунд, похоже, ожидает там своего сына. – *Paund E.* Opere scelte. Milano, 1985. P. 1035.

⁵ Ср. название одной из работ, посвященной анализу этой канцоны – *Corti M.* La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante. Torino, 1983.

⁶ Здесь и далее цитируется по изд.: *Данте Алигьери.* Малые произведения. Издание подготовил И.Н. Голенищев-Кутузов. М., Наука, 1968.

А. В. Святославский

О роли языковых средств
в формировании композиции
и символического строя
поэмы М. Пришвина «Фацелия»

150

«Фацелия» – произведение весьма необычное по своей внутренней структуре, по жанровым и композиционным особенностям. И в то же время одно из наиболее характерных для творческой манеры М. М. Пришвина, более того, – любимое детище писателя, ознаменовавшее важнейший изгиб его личной и творческой судьбы – обретение себя через любовь, которую искал всю жизнь. На первый и поверхностный взгляд «Фацелия» может показаться причудливым сплетением, если не сказать конгломератом, записей разных мыслей, сюжетных и бессюжетных мини-очерков, дневниковых заметок и размышлений, каким-то таинственным образом скомпонованных в три главы цельного прозаического произведения. И эту необычную форму Пришвин определяет как «поэму», причем принципиально важную для своего творчества – венчающую некий долгий путь исканий. Действительно, лиро-эпическая двойственность «Фацелии» позволяет вспомнить о жанре поэмы. Однако дальше у озадачившегося проблемой поиска средств композиционного единства в этом произведении исследователя – начинаются сложности. В то же время ординарный, причем, достаточно массовый читатель, способен сразу ощутить художественную целостность поэму Пришвина на уровне эстетического, не умозрительного, восприятия... Как же достигается необходимое жанрово-композиционное единство в «Фацелии»?

Первое, что бросается в глаза и что уже отмечали исследователи творчества Пришвина, – это метафоричность как ключевое средство формирования главного образа Любви-Фацелии. Однако остается малоисследованным языковой, лингвистический аспект поэмы в целом, тогда как именно языковые средства видятся нам критически важными для формирования композиции поэмы, для «скрепления» в единое целое ее на первый взгляд столь разнородных компонентов.

Известно, что Пришвин начинался как писатель с занесения в записную книжечку ежедневных наблюдений и размышлений. Эти записи за много лет образовали огромный дневниковый фонд, который служил писателю не просто источником сырого фактографического материала для создания больших художественных произведений, но в этом ежедневном записывании родился особый пришвинский жанр лирико-философской

миниатюры, небольшого очерка, лирического по существу и несущего отпечаток дневника – по форме. Циклы таких миниатюр стали самоценными художественными произведениями, одно из которых – «Фацелию» – Пришвин назвал поэмой, тем самым подчеркивая ее принадлежность лирике, ведь главным объектом в плане содержания стал духовный мир лирического героя в его развитии.

Я боролся еще в ранней молодости с этим одиночеством пустыни, обращаясь в дневниках своих с призывом к неведомому другу. Вначале наивные и чисто фактические, записи с годами совершенствуются и становятся источником всех моих книг, привлекавших в мою пустыню много друзей. В этом преодолении пустыни и состоит цель моего писательства и смысл того “оптимизма” (радости жизни), о котором столько раз говорили мои критики. Никогда соблазн сочинительства (беллетристика) не привлекала меня, и если отбросить несущественное, то во всех своих книгах я остаюсь автором записок о непосредственных своих переживаниях¹.

Это признание самого писателя по поводу «Фацелии» помогает понять специфику формы этого произведения, связанного воедино образами лирического героя и Фацелии – многопланового символического образа любви.

Характерной чертой большинства представленных в поэме миниатюр, равно как и произведения в целом, является определенная «дневниковость» стиля, объясняющаяся упомянутой выше спецификой метода Пришвина. «Самая форма дневниковой записи, особенно в наше время, не может рассматриваться как подсобная, “рабочая”, в художественном отношении второсортная. Нет, это самостоятельная сфера художественного творчества, причем чрезвычайно трудоемкая, как для писателя, так и для читателя», – писала вдова писателя, его «Фацелия», его «муза» – Валерия Дмитриевна Пришвина².

Если ограничиться пониманием композиции как внешнего построения художественного произведения в виде системы структурных компонентов, отражающих развитие сюжета, то этого окажется явно недостаточно для определения поэмы «Фацелия» как единого художественного целого. Структурно произведение предстает как цикл из шестидесяти четырех миниатюр, объединенных в три главы – «Пустыня», «Росстань», «Радость». При этом миниатюры не связаны единым сюжетом как системой последовательно разворачивающихся событий, а в основе членения на главы лежит символичность в развитии образа, отражающего в конечном счете духовную эволюцию автора. Путь от названия медоносной травы до символа полноценного счастья, обретения любимой и творческого обретения себя в себе – очерчивает канву формирования многозначного образа Фацелии. Разворачивание главной метафоры происходит исключительно на уровне внутреннего развития лирического героя. Поэтому представляется интересным определить специфику типологии пришвинских лирико-философских миниатюр, а значит, и композиционного единства всей поэмы в плане выражения, обратившись к языку произведения и избрав инструментом анализа разработанное когда-то В. В. Виноградовым и развитое затем рядом других отечественных языковедов понимание композиции как «системы динамического развертывания словесных

рядов в сложном единстве целого»³. При таком подходе становится возможным определить, что именно служит циклообразующим фактором в произведении и как в единстве речевого выражения образа автора раскрывается содержательное единство этой лирико-философской поэмы. «Члены словесно-художественной структуры усматриваются в самой системе организации, во внутреннем единстве целого. Это прежде всего те стиливые отрезки или потоки, те композиционные типы речи, связь и движение которых образует единую динамическую конструкцию. Далее, это могут быть – при отсутствии конструктивного разнообразия в строе целого – те композиционные члены строфы, абзацы и т.п., которые по субъективно-экспрессивной окраске речи, или по употреблению форм времени или по семантическому своему строю, или по своеобразиям синтаксического построения отличаются друг от друга и следуют один за другим, соотносятся один с другим, подчиняются тому или иному закону структурного сочленения. Грани между отдельными частями литературного произведения не привносятся извне, а понимаются из самого единства целого», – писал В. В. Виноградов⁴.

Проследим внутреннюю композицию отдельных очерков-миниатюр (и на этой основе постараемся раскрыть их типологические качества), а также определенное изменение словесных рядов в виде движения элементов различных функциональных стилей, различных речевых типов и форм повествования и характерных средств языкового выражения. На примере наиболее типичных очерков-миниатюр можно попытаться показать, как традиционная для данного писателя тема человека и природы находит выражение в аналогиях, которые становятся одним из конструктивных элементов пришвинских «малых форм», реализуясь в тексте в виде сравнений, олицетворений и метафор, как душевные движения лирического героя отражаются в смене словесных рядов, как литературная форма дневниковой записи превращается в формообразующий элемент сложно-го художественного целого в чередовании различных речевых форм.

Но особенная композиционная роль принадлежит в поэме развитию символического образа Фацелии, при этом каждый шаг на пути метафорического осмысления названия травы фацелии спроецирован на основную плоскость лингвистической и речеведческой композиции поэмы, формируемой чередованием словесных рядов как различных речевых форм, лексических слоев и – синтаксического движения.

И, наконец, еще одним композиционным фактором этой поэмы как цикла миниатюр служит субъективизация авторского повествования, осуществляемая разнообразными приемами и подчиненная при этом сцеплению всех форм повествования в образе автора. Главным для нас остается не анализ тех или иных отдельных языковых явлений как таковых, а их место и функции в композиционной структуре целого, потому что, «среди главных, опорных понятий лингвистического анализа текста /.../ понятие композиции оказывается ключевым, замыкающим, поскольку оно непосредственно выражает идею целостности, единства рассматриваемого явления»⁵.

При анализе текста произведения мы будем опираться на наиболее характерные с точки зрения той или иной формы речевой организации миниатюры, ориентируясь при этом на их последовательность в структуре произведения, где каждая из них, несмотря на элементы «типического» в ней, занимает свое место и несет определенную композиционную фун-

кцию в соответствии с авторским замыслом. Поэма начинается миниатюрой, имеющей особое конструктивное значение для произведения в целом. Эта миниатюра, единственная, не имеющая названия, содержит своего рода ключ к пониманию дальнейшего развития образа лирического героя и символического образа Фацелии.

«Давным-давно это было, но быльем еще не поросло, и я не дам по-растать, пока сам буду жив»⁶, – таким сказовым зачином открывается рассказ о конкретном событии, случившимся с рассказчиком много лет тому назад. Повествование ведется от лица рассказчика в форме воспоминаний и начинается описанием встретившегося двум агрономам поля цветущей синей травы фацелии: *«В то далекое “чеховское” время мы, два агронома, люди между собой почти незнакомые, ехали в тележке в старый Волоколамский уезд по делам травосеяния»* (Т. 5. С. 6).

Ноторопливый ритм повествования, создаваемый членением фраз на небольшие синтагмы, выраженные грамматически в виде уточняющих обособленных оборотов, создает ощущение устного рассказывания. Внутренняя динамика сменяющих друг друга словесных рядов определяется ходом воспоминаний рассказчика от события к событию, от детали к детали. Вначале достаточно нейтральное описание, дающее общий фон разворачивающегося действия, сменяется реализацией образного и красного «художественного» ряда. Для пришвинских «малых форм» всегда характерно тесное сближение речевого плана образа автора и образа рассказчика, что выражено в условной образности повествования и отражает в целом отсутствие серьезно значимого эпического начала в поэме. Образ рассказчика (там, где он есть) выполняется прямым указанием на рассказчика-персонажа, участника или, чаще, – главного героя описываемого события.

Тем не менее, во вступлении отсутствует элемент «дневниковости», формы записи из записной книжки писателя, столь типичной для большинства миниатюр. Повествование прямо ориентировано на читателя и «зачином», и речевым выражением самого образа рассказчика. Сильное лирическое начало выражено тем, что автор стремится к прямому монологу (или, по-пришвински говоря, диалогу с другом-читателем). В «Фацелии» это проявляется и в миниатюрах бессюжетных, построенных как лирико-философские рассуждения, но в определенной мере – также и в миниатюрах, построенных как событийное, фабульное повествование.

Можно пронаблюдать движение словесных рядов, проявляющихся даже в пределах небольшого отрывка произведения, организованного в речевом плане на уровне рассказчика. Призывая к достаточно широкому пониманию термина *словесный ряд* (не ограниченного чисто лексическим рядом) как основы понятия лингвистической композиции у В. В. Виноградова, А. И. Горшков определяет его как представленную в тексте «последовательность (не обязательно непрерывную) языковых единиц разных уровней, объединенных композиционной ролью и соотносительностью с определенной сферой языкового употребления и с определенным приемом построения текста»⁷.

Употребление слова «фацелия» до поры присутствует в прямом значении названия травы, которое хотя и благозвучно само по себе, но пока еще не вызывает у читателя иных, кроме «приятных», но смутных ассоциаций. Поэтому автор концентрирует внимание читателя на цветовой признаке – «синяя трава» – и этот признак становится отправной точкой

для рождения символа в поэме – Фацелии с большой буквы. Как заметила Н. В. Черемисина, «контекстуальная многоплановость слова делает описание-изображение наглядным, поскольку выдвигает на первый план целый пучок реальных признаков денотата, целый комплекс разнопорядковых ощущений – зрительных, слуховых обонятельных – сопровождаемых в большинстве случаев эмоциональной оценкой. Состав пуска дифференциальных признаков, определяющих синхронную многоплановость речевой метафоры, обусловлен конкретным смыслом контекста и творческой индивидуальностью художника»⁸.

Цветовая метафора вообще характерна для Пришвина и признак синеголубого цвета часто становится предметом символического осмысления⁹.

В данном произведении это ведет к развитию нового символа, Фацелии, в том числе – через известный символ человеческого счастья, образ метерлинковской Синей Птицы.

Далее повествование становится все более художественно экспрессивным, лексическо-фразеологический строй окрашивается метафоричностью («нежная подмосковная природа»; «сила земли»; «гул жизни в цветах» и т. д.):

*В солнечный день, среди нашей нежной подмосковной природы это яркое поле цветов казалось чудесным явлением. Синие птицы как будто из далекой страны прилетели, ночевали тут и оставили после себя это синее поле. Сколько же там, мне думалось, в этой медоносной синей траве, гудит насекомых. Но ничего не было слышно из-за тарактенья тележки по сухой дороге. Очарованный этой силой земли, я забыл о делах травосеянья и, только чтоб послушать гул жизни в цветах, попросил товарища остановить лошаадь. Сколько времени мы стояли, сколько я был там с синими птицами, не могу сказать*¹⁰.

В приведенном отрывке появляется сравнение (синие цветы – синие перья птиц) и, далее, метонимический переход – *синие птицы*. Но семантика определения «синий» еще не поднимается здесь до возможности перевода значения всего словосочетания в художественно-символический план. Рассказчик пока пребывает в сфере описания, а не осмысления, – и экспрессивность (в частности, метафоричность) языка подчинена исключительно изображению пейзажа и происходящих событий.

События продолжают разворачиваться, и рассказчик, как бы в силу инерции, не сразу переходит в ряд нейтрально-событийного повествования. На стыке двух словесных рядов, даже в пределах одного предложения, возникает причудливое столкновение метафорической характеристики приподнятого душевного состояния героя и сниженно-прозаической характеристики образа агронома (прием антитезы): «*Полетав душой вместе с пчелами, я обратился к агроному, чтобы он тронул лошаадь и тут только заметил, что этот тучный человек с крупным заветренным простонародным лицом наблюдал меня и рассматривал с удивлением*»¹¹.

Метафорически передано внутреннее переключение лирического героя, «спустившегося с небес» к действительности: *полетав душой вместе с пчелами; обратился к агроному*. Несобственно-авторское повествование разрывается диалогом как формой прямой речи, которая вводится в наиболее драматические и важные для раскрытия ситуации моменты:

Чтобы окончательно вернуть этого тучного красного человека с широким затылком к действительной жизни, я поставил ему по тому времени очень серьезный практический вопрос.

– По-моему, – сказал я, – без поддержки кооперации наша пропаганда травосеяния – пустая болтовня.

– А была ли у вас, – спросил он, – когда-нибудь своя Фацелия?

– Как так? – изумился я.

– Ну да, – повторил он, – была ли она?

Я понял и ответил, как подобает мужчине, что, конечно, была, что как же иначе...

– И приходила? – продолжал он свой допрос.

– Да, приходила...

– Куда же делась-то?

Мне стало больно. Я ничего не сказал, но только слегка руками развел, в смысле: нет ее, исчезла. Потом, подумав, сказал о фацелии:

– Как будто ночевали синие птицы и оставили свои синие перья¹².

Так в диалоге рождается главный образ поэмы – Фацелия с большой буквы, – образ утраченной любви. Это приводит к иносказанию, к переносу значения в символический план. Автор снова возвращается к сравнению, уже использованному при описании синего поля цветущей травы (ср. «синие птицы как будто из далекой страны прилетели (...) и оставили после себя синее поле» – в начале миниатюры), но теперь смысл предложения выводится на совершенно ином уровне, на уровне не просто метафорического, но символического значения: «синие птицы» – потерянное счастье; «синие перья» – горькие воспоминания.

И, придавая особую смысловую нагрузку этому образу, фраза в несколько измененном виде повторяется еще раз – в реплике агронома:

Ну, значит больше она уже не придет.

И, оглядев синее поле фацелии, сказал:

От синей птицы этой лежат только синие перышки ...¹³.

В дальнейшем в поэме этот образ постоянно преследует лирического героя. В миниатюре «Тяга» он предстанет перед читателем уже в форме авторского внутреннего монолога: «Ведь от синей птицы моей юности – моей Фацелии до сих пор в душе хранятся же синие перышки»¹⁴. «Цветосимвол обобщает, связывает реальное (синее поле) и идеальное – то, что в душе. Через цвет передаются ценностные ориентации лирического героя, его внутренний мир, личные переживания. Синие перышки – заветные мечты, чувства и воспоминания»¹⁵.

Диалоги построены на основе коротких реплик, часто в виде контекстуально неполных предложений. При отстранении от общего контекста произведения, такой диалог производит впечатление, будто собеседники говорят на особенном, прикровенном, обусловленном многозначностью слов языке, понятном лишь им двоим. Этот эффект достигается актуализацией второго, скрытого, плана семантики слов (*Фацелия; синие птицы; приходила; ночь*).

Языковым средством выражения приема контраста служит последовательно вводимая оппозиция в прямой, несобственно прямой и косвенной речи – указанных слов, реализующих свою художественную семантическую функцию, и элементов научного ряда (*поддержка кооперации; пропаганда травосеяния; вести в севооборот клевер*), как, например, в этом диалоге:

Через некоторое время я решился опять высказать, как мне казалось тогда, вполне самостоятельную мысль о травосеянии, что без поддержки кооперации мы никогда не убедим крестьян вести в севооборот клевер.

– А ночки-то были? – спросил он, не обращая никакого внимания на мои деловые слова ...¹⁶.

При переходе к событийному повествованию речь рассказчика организуется синтаксически как простое перечисление действий через цепочку однородных сказуемых с бессоюзной связью: «*Я хотел сказать ему [агроному – А. С.] что-то хорошее, взял вожжи в свои руки, подъехал к воде, намочил платок, освежил его. Вскоре он оправился, вытер глаза, взял вожжи в свои руки, и мы поехали по-прежнему*»¹⁷.

156 Ситуация обернулась драматично сама по себе – агроном, этот *тучный человек с мясистым подбородком*, вдруг зарыдал. И речь рассказчика становится лаконичной, не переходя в пространные комментарии.

Вступительная часть поэмы, обладает, таким образом, определенной сюжетной законченностью и через рассказ о конкретном жизненном эпизоде вводит читателя во внутренний мир лирического героя поэмы, являющийся главным объектом этого лирико-философского произведения. Однако большинство составляющих поэму миниатюр с точки зрения речевых типов может быть охарактеризовано как переплетающиеся формы описания и рассуждения. Лишь иногда в структуру произведения включаются элементы событийного повествования, организованные образом рассказчика.

Пришвинские творческие принципы «родственного внимания» ко всему окружающему, выразившиеся в поисках лирическим героем пути через природу ко «всему человеку», сделали основным композиционно-определяющим фактором внутри малых форм развитие различных аналогий – на уровнях, условно определяемых как мир окружающей природы и внутренний мир человека.

Для творчества Пришвина форма лирико-философской миниатюры очень естественна, так как в ее языковой специфике нашли выражения такие характерные черты его метода литературной работы («творческого поведения»), как синтез элементов дневника, интимной записи «для себя», переросших у этого писателя в особый художественный прием, и элементов дружеского послания, адресованного непосредственно «другу-читателю». Ведь у этого автора художественная проза ориентирована исключительно на активного читателя, который встает на путь поэтического осмысления семантической многоплановости слова, рождающей порой образы условные и символические, на читателя, который «не только “читает писателя”, но и творит вместе с ним, подставляя в его произведение все новые и новые содержания. И в этом смысле можно смело говорить о сотворчестве читателя автору»¹⁸.

Сложное переплетение двух планов пришвинских произведений – плана природы и плана человека – реализуется в текстах миниатюр, как правило, в речевых формах описания, переходящих в рассуждение, а какая-либо аналогия в жизни природы и человека становится отправной точкой мысли автора, представляющей в виде цепочки ассоциаций, возникающих у лирического героя. Поэтому сравнение и олицетворение как приемы, лежащие в основе метафоры, наиболее ярко проявляются у Пришвина в его очерках-миниатюрах.

Обратимся к типичной миниатюре «Тяга» из первой главы:

Все было прекрасно на этой тяге, но вальдиш не прилетел. Я позрелся в свои воспоминания: сейчас вот вальдиш не прилетел, а в далеком прошлом она не пришла. Она любила меня, но ей казалось этого недостаточно, чтобы ответить вполне моему сильному чувству. И она не пришла. И так я ушел с этой «тяги» своей и больше не встречал ее никогда¹⁹.

В данном примере аналогия – ожидание охотника и ожидание возлюбленной – выразилась в художественном осмыслении слова «тяга», охотничьего термина, ставшего ключевым для данной миниатюры по мере перерастания в метафору. От сравнения к метафоре и далее к образу-символу – таков путь осмысления слова у Пришвина. Своеобразие проявления скрытой многозначности слова состоит в том, что читателю часто предоставляется возможность последовательно наблюдать действие открытого механизма рождения самой метафоры.

Характерна в этом отношении миниатюра под названием «Мышь»:

Мышь в половодье плыла долго по воде в поисках земли. Измученная, наконец-то увидела торчащий из-под воды куст и забралась на его вершину. До сих пор мышь эта жила, как все мыши, смотрела на них, все делала, как они, и жила. А вот теперь сама думай, как жить /.../. Со мной в юности было, как с этим мышонок: не вода, а любовь, тоже стихия, охватила меня. Я потерял тогда свою Фацелию, но в беде своей что-то понял, и когда спала любовная стихия, пришел к людям, как к спасительному берегу, со своим словом о любви²⁰.

Вид разлившейся реки, водной стихии, внезапно охватившей со всех сторон живое существо, рождает у лирического героя аналогию с внезапностью чувства любви у человека, появляется сравнение: «не вода, а любовь, тоже стихия охватила меня», и метафора – любовная стихия. Сама метафора может быть расхожей, либо поэтическим, либо даже разговорным штампом. Пришвин любит осмыслить ее вместе с читателем, раскрыв смысл художественными средствами. «Объяснив» таким образом метафору любовная стихия, автор по-новому возвращается к параллели «вода-любовь» в последующих миниатюрах:

Солнышко на восходе показалось мягко закрылось, пошел дождь, такой теплый и живительный для растения, как нам любовь. Да, этот теплый дождь, падающий на смолистые почки оживающих растений, так нежно касается коры, прямо тут же

под каплями изменяющей цвет, что чувствуешь: эта теплая небесная вода для растений то же самое, что для нас любовь. И та же самая любовь, как и у нас, та же самая их вода – любовь – внизу обмывала, ласкала корни высокого дерева, и вот оно сейчас от этой любви-воды – рухнуло и стало мостом с одного берега на другой, а небесный дождь – любовь – продолжает падать и на поваленное дерево с обнаженными корнями, и от этой самой любви, от которой оно повалилось, теперь разрываются почки и пахнут смолистыми ароматами, и будет оно цвести этой весной как все, цвести и давать жизнь другим²¹.

В миниатюре, так и называющейся «Вода и любовь», как бы в завершение этой цепочки ассоциаций, поэтически раскрывается смысл устойчивых метафорических выражений «земная любовь», «небесная любовь»:

Животным, от букашки до человека, – самая близкая стихия – это любовь, а растениям – вода: они жаждут ее и она к ним приходит с земли и с неба, как у нас бывает земная любовь и небесная ...²².

Иногда даже внутри такого небольшого художественно организованного текста, каковым является миниатюра, порой не имеющая даже четко выраженного сюжета, – можно обнаружить определенную композицию, реализующуюся в характерном движении словесных рядов. Начало обычно строится как довольно лаконичное и нейтральное, лишенное усиленной экспрессивности описание. Эта форма фиксации факта как бы напоминает о дневниковых истоках миниатюр, сохраняющих форму записи из книжки писателя:

*Лед крепкий под окном, но солнце прогревает («Капля и камень»);
Перед самым восходом солнца на поляну ложится первый мороз («Осенние листики»);*

Цветут сначала ландыши, потом шиповники... («Запоздалая весна»).

Смена словесного ряда ощущается при переходе от описания к художественному осмыслению изображаемой действительности и к философскому рассуждению. Спокойное начало сменяется более экспрессивными рядами, когда от описания общего фона (пейзажного или бытового) автор постепенно приближается к какой-то основной детали изображаемого мира, которая станет опорной точкой выражения авторской мысли. Возвращаясь к миниатюре «Мышь», можно сказать, что смысловой центр ее выражен развернутой усложненной фразой (ср. обычное начало: «*Мышь долго плыла в поисках земли*») в виде сложноподчиненной анафорической конструкции с повторяющимися союзами «и...и»:

И на вечерней заре солнечный луч красный так странно осветил лоб мышинный, как лоб человеческий, и эти обыкновенные мышинные глазки-бусинки черные вспыхнули красным огнем, и в них вспыхнул смысл всеми покинутой мыши, той особенной, которая единственный раз пришла в мир, и если не найдет средства спасения, то навсегда уйдет, и бесчисленные поколения новых мышей никогда больше не породят точно такую же мышь²³.

Предложение характеризуется особым ритмом, создаваемым сменой приблизительно равной величины синтагм (в среднем по 5-7 слогов). Значительная роль отведена определениям – на одно вышеприведенное предложение приходится 18 согласованных и несогласованных определений, выраженных различными частями речи. Положение некоторых определяемых, поставленных в обрамление определений, создает симметричность, характерную для поэтической изобразительной речи: *солнечный луч красный; обыкновенные мышинные глазки-бусинки черные*.

Разворачивающееся описание явления жизни природы у Пришвина, как мы уже отмечали, постепенно подводит читателя к некоей главной обобщенно-философской мысли автора, в дальнейшем реализующейся обычно в форме рассуждения. В данном примере переходной точкой на пути к обобщению и своего рода кульминационным центром является сравнительный оборот: *осветил лобик мышинный, как лоб человеческий*. Постпозицией ключевого для данного отрывка определения «человеческий» на него переносится синтагматическое ударение, и это слово получает усиленное звучание в контексте. Все это создает спокойно-торжественный стиль изложения, как нельзя лучше подходящий для описания, пронизанного мыслью о внутренне драматичных всеобщих законах бытия живого.

Стиль и атмосфера дневника или записной книжки в данном произведении проявились в непосредственном введении в текст поэмы авторских философских рассуждений и лирических переживаний в виде отдельных отчасти даже независимых очерков-миниатюр. Как это и свойственно для лирики вообще, образ автора представлен в образе лирического героя, и язык произведения в целом воспринимается как прямое самовыражение автора. Пришвин говорит с читателем, как с самим собой, и с самим собой так, что думает при этом о читателе. Общая книжность языка обильно разбавлена разговорными элементами, есть элементы научного стиля, даже научная латынь. Это относится и к описательным, и к событийно-повествовательным отрывкам. При обращении к бытовым вопросам естественно проявляется свободно-разговорный стиль: *«Когда-то я дивился, как не стыдно жить лысым, откуда берут они охоту и на что рассчитывают, расправляя нижние последние длинные волосы по всей лысине, примазывая их чем-то даже довольно прочно... Как не стыдно всем им показываться при белом свете и рядиться в богатые одежды?»²⁴*.

Как видно, речевая структура строится здесь с использованием устойчивых разговорных фразеологизмов (*берут охоту; показываться при белом свете; рядиться в богатые одежды*).

Специфика разговорной речи определяется через «активность разговорных (некнижных) средств языка, вплоть до просторечных и фамильярных; использование оценочных эмоционально-экспрессивных средств; неполную структурную оформленность языковых единиц; ослабленность синтаксических связей между частями предложения; активность речевых стандартов и фразеологизмов разговорного характера»²⁵. Очевидно, что язык «Фацелии» в большинстве миниатюр несет оттенок записной книжки-дневника, иногда тяготеющего к жанру дружеского послания, и содержит значительное число примет разговорного стиля. На «неофициальность» этого словесного ряда указывают элементы просторечной и нарочито сниженной стилистической лексики (*пузатые люди; брюхо*).

Миниатюра «Circulus Vitiosus» из главы «Росстань» служит образ-

цом авторского внутреннего монолога-рассуждения с некоторыми элементами событийного повествования, вводящими эту «дневниковую запись» в художественный контекст: *«Прошло два, три десятка лет, и мне пришлось зачесывать волосы свои наперед, и кто-то открыл однажды их и сказал: зачем вы закрываете, у вас такой правильный лоб, превосходная лысина. И вот я мало-помалу совершенно примирился с лысиной. Я со всеми примирился недостатками... Примирился даже с утратой своей юношеской Фацелии»*²⁶. Как известно из позднейшего комментария В. Д. Пришвиной, описанный случай имел место в жизни, причем этим «кем-то», похвалившим лоб Пришвина, была писательница Ольга Форш. Нам же важно обратить внимание на характерный пришевский композиционный прием, когда от совершенно прозаической бытовой детали мысль лирического героя снова возвращается к главному элементу формирования композиции поэмы – к «сквозному» образу Фацелии. И далее текст предстает как рассуждение. Что также характерно для композиции пришевских миниатюр. Свободная форма внутреннего монолога, тяготеющего к некоторой диалогичности, как бы в предчувствии возможности возражения со стороны невидимого собеседника, приобретает оттенок полемичности через эффект убеждения и проявляется в употреблении обобщенно-личных предложений и местоимения «ты» 2-го лица в обобщенном значении:

*Но думаю, что и талант тоже, как лысина; может талант пройти, писать не захочется, и с этим тоже примиришься. Ведь не ты же сам создал свой талант, у тебя это выросло, как густые волосы, и он тоже, если так оставить вылезет, как волосы: писатель «истощается» /.../. И пока «я сам» существует, нечего плакать об утраченном: ведь говорят: «снявши голову, по волосам не плачут», значит – можно сказать и так: «была бы голова, а волосы вырастут»*²⁷.

Форма эмоционального рассуждения, полемичность реализуются синтаксически в пределах одной конструкции, как мы убедились выше, объединением двусоставных предложений с односоставным инфинитивом в форме побудительного наклонения, неопределенно-личного и обобщенно-личных предложений в прямой речи, заключающих авторские размышления пословицей, обращенной уже как бы явно к читателю.

Развитие лирического героя в поэме происходит от внутренней опустошенности и тоски по несбывшейся любви-мечте (глава «Пустыня») к расставанию с этой мечтой, выходу из кризиса любовью к людям, ко «все-му человеку» (глава «Росстань») и к достижению счастья с приходом новой Фацелии (глава «Радость»).

Изменение состояния лирического героя отражается в тексте произведения как движение от темного к светлому, от пессимистического к оптимистическому восприятию мира; во второй и третьей главах прибавляется светлых красок, отвлеченно-философские рассуждения сменяются в третьей главе выражением приподнято-радостного мироощущения, что явлено в торжественно-патетическом словесном ряде. Переполнение лирического героя чувством радостного обретения самого себя выплескивается в текст прямым обращением к другу-читателю в миниатюре «Победа», открывающей собой главу «Радость»:

Друг мой, ни на севере, ни на юге нет тебе места, если сам поражен: вся природа побежденному человеку – поле, где была проиграна битва. Но если победа, если даже дикие болота одни были свидетелем твоей победы, то и они процветут необычайной красотой, и весна останется тебе навсегда, одна весна, слава победы²⁸.

Весь приведенный текст исполнен в риторически-возвышенном стиле. На место нейтрального книжного и разговорного стиля приходит особого рода «художественность». Вся коротенькая миниатюра производит впечатление полной интонационно-синтаксической законченности, целостности. Наиболее семантически значимое в контексте слово выносится на конец синтагмы, завершающей предложение – и после него следует пауза: *поражен; битва; победа*. Прием повтора, привносящий оттенок риторичности, реализуется в виде однородных членов, вводимых многоместным союзом «ни...ни»; соподчиненных однородных придаточных предложений со значением обусловленности, связанных повторяющимся союзом «если»; уточняющих предложений, определяющих опорное слово «весна»: *одна весна, слава победе*. Тривжды повторяется в конце предложений (фигура эпифоры) и другое опорное слово, несущее главную смысловую нагрузку – «победа». Будучи введено через номинативное нераспространенное предложение (*Но если победа*), оно звучит наиболее выразительно – под восходящей интонацией и с последующей паузой. Торжественность создается применением приемов поэтической речи, изменением нейтрального порядка слов, препозицией однородных обстоятельств по отношению к сказуемому и в самом сказуемом – препозицией связки (*ни на севере, ни на юге нет тебе места*), использованием оксюморона (*дикие болота процветут необычайной красотой*).

Так в смене словесных рядов достигается сдвиг от стиля обычной миниатюры-рассуждения в сторону торжественно-риторического обращения к другу-читателю. Одна из последних миниатюр так и названа – «Неведомому другу»:

Солнечно-росистое это утро, как неоткрытая земля, неизданный слой небес, утро такое единственное, никто еще не вставал, никто ничего не видал, и ты сам видишь впервые²⁹.

Прекрасное солнечное утро создает светлое приподнятое настроение, и человек, как бы не выдерживая переполняющих его чувств, обращается к другому человеку – разделить эту радость, – зовет к диалогу и к действию. Лирическое эмоционально окрашенное описание переходит в прямой авторский монолог, обращенный к «неведомому другу»:

Вставай же друг мой! Собери в пучок лучи своего счастья, будь смелей, начинай борьбу, помогай солнцу! /.../. И десятки тысяч лет жили на земле люди, копили, передавая друг другу, радость, чтобы ты пришел, поднял ее, собрал в пучки ее стрелы и обрадовался. Смелей же, смелей!³⁰.

Монолог от начала до конца метафоричен (*собери в пучок лучи своего счастья; собрал в пучки стрелы радости; флейта иволги; копили радость*;

зеленые свечи на соснах). В олицетворениях и метафорах реализуется особенное пришвинское чувство единства человека и природы.

Лирический характер произведения определяет значительную субъективацию авторского повествования, связанную с рассказчиком. В. В. Одинцов, предлагая классификацию форм субъективации (речевые: прямая, «внутренняя» и несобственно-прямая речь; конструктивные: формы представления, изобразительные и монтажные формы), отмечает, что «субъективация повествования, создаваемая этими формами, может связываться с персонажем или рассказчиком /.../. С рассказчиком (повествователем) субъективация связывается в том случае, когда нет мотивировки (эксплицитно или имплицитно данной) соотносения или прикрепления той или иной формы к персонажу»³¹.

В большей части миниатюр поэмы авторское повествование ведется на уровне персонифицированного рассказчика и в этом случае прямая речь в репликах диалогов является главной формой субъективации. Постоянное стремление рассказчика к непосредственному самовыражению приводит также к несобственно-прямой речи: «*Радость какая! На лугу в лесу встретила ромашка*» – миниатюра «Ромашка». Или к внутреннему монологу, в форму которого облекаются рассуждения: «*Быть может это весна моя последняя...*» («Последняя весна»); «*И я думаю теперь, что счастье вовсе не зависит от того, пришла она или не пришла, счастье зависит лишь от любви...*» («Тяга»). В полной мере это проявляется в проанализированной нами выше миниатюре «*Circulus Vitiosus*» и в ряде других.

Среди «конструктивных» форм можно отметить перевод изложения в настоящее время, что в данном случае тоже связывается с дневниковой основой произведения. Тем самым, как и в случае употребления «настоящего исторического» времени, имитируется ощущение непосредственности восприятия, и читатель приобретает непосредственность восприятия. Это находит выражение в глагольных формах и употреблении наречия времени: «*Такой сейчас чудесный вечер, птицы поют...*» («Тяга»); «*Лед крепкий под окном, но солнце прогревает, и вот во льду уже ямка, промолна, он тает*» («Капля и камень»).

Изображаемое событие и персонажи несут в «Фацелии», условно говоря, служебную функцию постольку, поскольку призваны способствовать раскрытию внутреннего мира лирического героя, чаще всего предстающего в лице персонифицированного рассказчика. Этим и объясняется субъективация повествования в сторону рассказчика. И лишь в заключительной миниатюре «Любовь» автор впервые надевает маску повествователя от третьего лица, и читатель вдруг узнает в образе персонажа, старого художника, – лирического героя поэмы, ставшего теперь объектом эпического повествования. Автор использует этот прием отстранения для того, чтобы придать заключительной миниатюре, играющей особую роль в композиции данного произведения, форму эпилога, оторванного в хронологическом отношении от последнего звена биографической канвы лирического героя, где-то явно, а где-то скрыто проступающей за разворачивающейся в произведении эволюцией его духовного мира. Возможности чисто лирического повествования в рамках «очерка из дневника» оказались недостаточными для эпилога, и автор обращается к объективированному по форме повествованию. Единство образа автора в произведении достигается единством речевого выражения рассказчика-персонажа,

авторского лирического повествования и объективированного повествования.

В миниатюрах-очерках, организованных как сюжетное повествование, речевой план образа рассказчика столь приближен к плану образа автора, что лишь прямое указание на рассказчика (местоимение «я») сдерживает их слияние. В миниатюре «Любовь» все происходит наоборот, автор намеренно «объективируется», отказываясь от форм дневника и прямых монологов от первого лица, но читатель воспринимает в данном случае повествование от третьего лица как рассказ о самом себе³².

Язык становится важным фактором образования единой композиционной структуры произведения, не связанного единым сюжетом. Обратимся к заключительной миниатюре:

Никаких следов того, что люди называют любовью, не было в жизни старого художника. Вся любовь его, все, чем люди живут для себя, у него было отдано искусству. Обвеянный своими видениями, окутанный вуалью поэзии, он сохранился ребенком, удовлетворяясь взрывами смертельной тоски и опьянением радостью от жизни природы. Прошло бы, может быть немного времени, и он умер, уверенный, что такая и есть вся жизни на земле... Но вот однажды пришла к нему женщина, и он ей, а не мечте своей пролепетал свое «люблю»³³.

Характерная пришивинская поэтичность прозы повествования проявляется в сменяющих друг друга метафорических обособленных оборотах, находящихся в препозиции по отношению к распространяемому слову (*обвеянный своими видениями; окутанный вуалью поэзии*). Движение приблизительно равных синтагм создает эффект неторопливого ритмического повествования. Такая речевая манера как способ характеристики персонажа одновременно характеризует и автора, и героя-персонажа, ведь речь идет о старом, умудренном опытом человеке, жизнь которого течет в небыстром ритме, успешно приближаясь к неизбежному концу. Происходит то, что Б. А. Успенский называет уподоблением слова персонажа авторскому слову: «передаются чувства и мысли героя, причем указывается характерный для героя текст, но при этом речь о герое ведется в третьем лице»³⁴. Возникает так называемая «внутренняя речь» – еще одно средство речевой субъективации повествования, связываемой в данном случае с персонажем. Другое дело, что у Пришвина и повествователь в поэме, и персонаж – художник из заключительной части – одно лицо, и, меняя маски, автор при этом не меняет речевой манеры. Так достигается соответствие, единство своеобразия характера и способа его изображения, связывая в единый образ автора, старого художника и лирического героя поэмы. «Но вот однажды...», – и спокойное авторское повествование переходит в несобственно-прямую речь и далее – в диалог. Как и в предыдущих примерах, диалог вводится автором в наиболее важный момент и в непосредственной форме прямой речи раскрывается заветная мысль писателя:

– А что это значит «люблю»?
– Это значит, сказал он, – что, если у меня останется последний кусок хлеба, я не стану его есть и отдам тебе, если ты бу-

дешь больна, я не отойду от тебя, если для тебя надо будет работать, я впрягусь, как осел...

Фацелия напрасно ждала небывалого.

– Отдать последний кусок хлеба, ходить за больной, работать ослом, – повторяла она, – да ведь это же у всех, все так делают...³⁵.

Происходит дальнейшее развитие образа Фацелии, продолжающего играть свою специальную композиционную роль. Образ Фацелии как юношеской любви рассказчика из вступительной части поэмы затем проходит как бы «за кадром» в большинстве миниатюр, в заключительной части персонифицируется в неожиданно вошедшую в сердце старого художника возлюбленную, по-своему также способствуя слиянию образа рассказчика, лирического повествователя и персонажа-художника в единый образ лирического героя. И самое главное, в заключительной части поэмы Фацелия осмысливается уже как символ обретенной любви, все сливается воедино: утраченная в юности любовь, питавшие творчество старого художника поиски любви, новая истинная (не эфемерная) любовь к женщине и через нее – любовь ко всему миру природы и человека.

164

Автор вновь обращается к диалогу как к наиболее яркому средству субъективации, в смысле приведения плана персонажа к плану лирического героя поэмы. У Пришвина, как мы видели, особая смысловая нагрузка всегда падает на завершающую часть художественно организованного компонента текста, на концовку. Так и здесь, заключительная фраза поэмы, подводящая итог духовным исканиям лирического героя, ставится в форму прямой речи, и тем самым реплика художника, взятая в контексте всего произведения, становится уже не просто ответом на вопрос собеседницы, но, явно перерастая рамки диалога, звучит как слово автора, обращенное прямо читателю, к человеку вообще:

– А мне этого и хочется, – ответил художник, – чтобы у меня было теперь как у всех. Я же об этом именно и говорю, что наконец-то испытаю великое счастье не считать себя человеком особенным, одиноким, и быть как все хорошие люди³⁶.

Таким образом, композиция поэмы как цикла миниатюр определяется единством выражения образа автора в единстве речевого портрета повествователя, рассказчика и главного персонажа произведения. А на другом уровне объединяющим фактором становится развитие образа Фацелии, в языковом отношении реализующееся через постепенное освоение художественных ресурсов семантики слова, от названия травы до сложного символа потерянной и обретенной любви и смысла творчества.

¹ Пришвин М. М. Признание // Пришвин М. М. Избранное / Сост. Ю. А. Ковалевский. М.: «Правда», 1977. С. 269.

² Пришвина В. Д. Дневник Пришвина // В кн.: Пришвин М. М. Незабудки. Вологда, 1960. С. 5.

- ³ *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М.: Высш. школа, 1971. С. 49.
- ⁴ *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М.: ГИХЛ, 1959. С. 227.
- ⁵ *Горшков А. И.* Композиция художественного текста как объект лингвистического исследования // В кн.: Русский язык. Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. М.: Наука, 1981. С. 84.
- ⁶ *Пришвин М. М.* Фацелия // Собр. соч. в 8-ми тт. М.: «Худож. литература», 1982–1986. Т. 5., 1984. С. 6. В дальнейшем текст «Фацелии» цитируем по этому изданию, указанием № тома и страницы.
- ⁷ *Горшков А. И.* Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности М.: Изд-во Гос. лит. ин-та им. М. Горького, 2008. С. 152.
- ⁸ *Черемисина Н. В.* Многоплановость семантики слова в художественном тексте и своеобразии авторского видения // Слово в лексико-семантической системе языка. Краткое содержание докл. XIV науч.-методич. конф. препод. кафедр рус. языка. Ленинград 29-31 янв. 1973 г. Л., 1973. С. 119.
- ⁹ *Касимов Н. Л.* Голубое – цвет жизни // Рус. речь. 1983. № 1. С. 50; *Нельзина Ю. А.* Цветовой художественный символ // Вестник Удмуртского университета / Сер. «Филологические науки». 2007. № 5 (2). С. 143–146.
- ¹⁰ *Пришвин М. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 5–6.
- ¹¹ Там же. С. 6.
- ¹² Там же. С. 6–7.
- ¹³ Там же. С. 8.
- ¹⁴ Там же. С. 11.
- ¹⁵ *Нельзина Ю. А.*, указ. соч. С. 145.
- ¹⁶ *Пришвин М. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 8.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М.: Высш. школа, 1971. С. 8.
- ¹⁹ *Пришвин М. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 10.
- ²⁰ Там же. С. 17.
- ²¹ Там же. С. 39.
- ²² Там же.
- ²³ Там же. С. 17.
- ²⁴ Там же. С. 22–23
- ²⁵ *Итполитова Н.А., Князева О. Ю., Савова М. Р.* Русский язык и культура речи. М.: «Проспект», 2012. С. 99.
- ²⁶ *Пришвин М. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 23.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Там же. С. 26.
- ²⁹ Там же. С. 32.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ *Одинцов В. В.* Стилистика текста. М., 1980. С. 203. См. тж. *Рабданова Л. Р.* Субъективированное повествование как компонент языковой композиции текста (на материале прозы В. Маканина) // Уч. зап. Забайкальского гос. ун-

та. Сер. Филология, история, востоковедение. 2012. № 2. С. 49–53.

³² Интересно в этом отношении признание М. М. Пришвина в повести «Журавлиная родина». (Кстати, В. В. Виноградов приводит его в своей работе «О языке художественной литературы» для иллюстрации рассуждений о стилистических формах построения «образа автора»). Пришвин пишет: *«Сущность творческого процесса как изживания своего “я” в “мы”, до того общепризнанна, что часто даже газетный корреспондент начинает описание словами: “Рано утром, отправляясь на место побоища, мы сели в автомобиль...”, хотя сел он один. Ловкому беллетристу едва ли встречается затруднение писать от третьего лица. Но и до сих пор с трудом могу перейти от первого лица к третьему, вначале непременно чувствую утрату силы, и только мало-помалу сживаюсь со своим “героем”. Много раз в начале своей деятельности я советовался с другими, начинающими писать и оказывалось, что так бывает со многими, что-то похожее на девственный стыд. И до сих пор отрывать имена героев своих от себя не могу без утраты, но зато, когда говорю “я”, то, конечно, это “я” уже сотворенное, это “мы”».* – Пришвин М. М. Собр. соч. Т. 3. С. 34.

³³ Пришвин М. М. Собр. соч. Т. 5. С. 41.

³⁴ Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: «Азбука», 2000. С. 76.

³⁵ Пришвин М. М. Собр. соч. Т. 5. С. 42.

³⁶ Там же.

«Дом без ушей, а горница без очей»:
чувственная метафорика одиночества
в древнерусской литературе

Древнерусская литература, кажущаяся поверхностному читателю бесстрастно повествующей только лишь о событиях, даже при минимальном погружении в нее оказывается отражающей и чувства, и эмоции, и переживания. Древнерусские люди, предстающие перед нами на страницах летописей и житий, хождений и повестей, обретают плоть и кровь именно потому, что им свойственны те же черты, что и нам, хотя приемы, при помощи которых авторы изображают эти свойства и качества, конечно, существенно отличаются от тех, что используются в литературе в Новое время. Эти герои грустят и радуются, надеются и отчаиваются, теряют и обретают, расстаются и встречаются, живут и умирают – и часто мы встречаемся с попытками древнерусских авторов (иногда – весьма удачными и чрезвычайно глубокими) проникнуть во внутренний мир тех, о ком они говорят, отразить внутренние психологические коллизии, продиктованные внешними ситуациями, и даже показать столкновение характеров, а не только чисто внешнее противостояние. Следует иметь в виду и то, что некоторые эмоциональные реакции имели в Древней Руси иной смысл и оценивались иначе, чем сейчас. Так, например, слезы трактовались как благой дар, а вовсе не как показатель слабости, а смех, напротив, вплоть до XVII века считался делом греховным. Поэтому в воинских повестях частотны рассказы о том, как князь после битвы не просто оплакивает погибших воинов, но и «воскрича горько велием гласом, яко труба распалаяся, и в перси свои рукама биюще, и ударяшеса о земля. Слезы же его от очию, яко поток, течаше»¹, зато герои практически никогда не смеются, а если и смеются, то чаще всего делают это напрасно².

Взгляд на чувства и чувствительность в древнерусской литературе, конечно, менялся со временем и зависел от конкретных обстоятельств, в которых возникла та или иная тема, с чувствами связанная. Так, в сборнике Симеона Полоцкого «Вертоград многоцветный» содержится цикл «Чювства», включающий в себя пять четверостиший, каждое из которых посвящено одному из пяти чувств. При этом из всех чувств только лишь обоняние трактуется положительно:

Обоняние люди утешает,
цветов прекрасных вонми услаждает.
Сие пресладким Богом даровася,
егда человек от Него создася³.

Остальные же чувства описываются скорее негативно. Зрение, не укрощенное разумом, становится злобным и многих губит («видение злобно многих погубляет, аще его разум чий не укрощает»⁴) подобно тому, как погубило прародителей то, что они увидели показанный им Богом плод запретного древа. Вкус может принести человеку и добро, и зло, но второе чаще, поскольку людям свойственно злоупотреблять едой и питьем (отметим, что здесь проявляется важная для Симеона Полоцкого тема умеренности, меры, которая одна только и есть показатель возможности оценить вещи и явления как положительные или отрицательные⁵), и прародители, вкусив от древнего плода, передали этот грех всему своему (и человеческому) роду. Слух может привести ко благу, если слушать добрых, и ко злу, если слушать злых: Ева слушала лстивые слова змия, а затем ей пришлось услышать страшный глас Бога, изгоняющего прародителей из рая (в этом фрагменте стихотворения эмоционального эффекта автор достигает при помощи использования повторов однокоренных слов, выражающих противопоставленные друг другу понятия: «слышание *благих* *благим* (здесь и далее курсив мой. – А.А.) поучает, / слушание же *злых* *злобна* сотворяет»⁶). Наконец, осозание чаще всего тоже бывает «безчестно», и происходит это от той поры, когда прародители коснулись запретного плода.

Показательно, что в цикл эти пять стихотворений, описывающие пять чувств, объединяет не только сама «чувственная» природа объекта описания, но и тема изгнания Адама и Евы из Рая. Сначала события разворачиваются в хронологической последовательности: Бог устраивает Рай для своих творений, услаждая их обоняние прекрасным ароматом райских цветов, однако, искушенные зрелищем запретного плода, прародители вкушают его. Далее соединяются два одновременных момента истории, объединенные мотивом слуха / слышания: «Слуша Ева змия, лстивно глаголава, / страшный услыша глас Бога, вон изгнава»⁷, т. е. на этом этапе проясняется первопричина искушения, наступающего Еву через слух, и тем же самым способом ей становится известна Божья кара, наказание за нарушение запрета. В последнем стихотворении также соединяются эпизоды из периода, предшествовавшего собственно грехопадению («коснуся прародитель яблцу и прамати»⁸), и заключительного, венчающего собой всю историю и являющегося трагическим финалом – изгнания из Рая («пламенным мечем веле Бог из рая гнати»⁹). Таким образом, первоначальный грех в этом цикле приобретает чувственную первопричину, чувством в составе человеческой природы отводится весьма существенное место¹⁰.

Рассмотрим подробнее одну из наиболее типичных ситуаций, способствующих особым проявлениям чувств, – ситуацию одиночества. При этом надо оговориться, что одиночество в древнерусских текстах может трактоваться как в положительном (уединение), так и в отрицательном (недостача) ключе. В первом случае чаще всего речь идет об аскезе, отшельничестве, монашеском уединении от суеты мира, а эмоции, чувства и переживания выражаются чаще всего в молитвенных прозрениях и воздыханиях. Для нашей темы этот аспект менее значим, поскольку эмоциональные проявления такого рода в большей степени традиционны, образы и метафоры, возникающие при их описании, восходят к библейской и святоотеческой традиции, а кроме того, при изображении положительных эмоций в древнерусской литературе предлагается, как представляется,

более ограниченная палитра изобразительных средств, чем в случае противоположном.

Наиболее распространенный вариант второй ситуации – утрата близкого человека. Чаще всего эта тема развивается именно при помощи упоминания органов чувств. Вспомним хрестоматийный плач русских жен из «Слова о полку Игореве»: «Уже намъ своихъ милыхъ ладъ ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очима съглядати, а злата и сребра ни мало того потрепати»¹¹. Этот плач несколько выпадает из общего ряда плачей, представленных в древнерусской литературе, нарочитым сочетанием рационального («смыслити», «сдумати»), чувственного («очима съглядати») и практического («злата и сребра ни мало ... потрепати»). Важно иметь в виду при этом, что на самом деле смерть препятствует только одному – собственно чувственному, зрительному, визуальному контакту, именно поэтому сетование на невозможность увидеть глазами – общее место плачей по покойному в фольклоре и древнерусской литературе, тогда как все остальное (помыслить, подумать, поносить / позвенеть золотом и серебром) оказывается вполне возможным и после смерти объекта. Что касается последнего, комментаторы обычно предполагают, что в данном случае этот образ следует интерпретировать как констатацию того факта, что убитые в битве мужья уже не привезут своим женам золота и серебра из новых – и успешных – военных походов; кроме того, отмечается определенное зеркальное отражение этой темы золота и серебра из плача русских жен в находящемся в «Слове о полку Игореве» чуть дальше фрагменте, повествующем о том, как «готския красныя девы <...> звоня рускым златом, поют время Бусово, лелеют месть Шароканю»¹².

Интересно, что в «Задонщине» – при достаточно большом количестве общих мест со «Словом», в том числе и в тех фрагментах, которые представляют собой женские плачи, чувственная символика представлена лишь традиционным мотивом невозможности увидеть («уже не вижу своего государя Тимофея Волуевича в животе»¹³). Учитывая, что фрагмент «Задонщины», включающий коллективные женские плачи, содержит параллели отнюдь не только с «плачевыми» фрагментами «Слова о полку Игореве», это «не вижу» здесь скорее напоминает сетование из «золотого слова» Святослава Киевского: «А уже не вижу власти сильного, и богатаго, и многовоя брата моего Ярослава»¹⁴. И в том, и в другом случае мотив подчеркивает одиночество героя, сетующего на недоступность объекта зрению, причиной этого одиночества может быть не только смерть, но и разобщенность, разлучающая братьев и лишаящая надежды на помощь и поддержку, столь необходимую в условиях половецкой опасности.

Для многих женских плачей в древнерусской литературе характерно сравнение одинокой женщины с птицей. Генетически восходя к фольклорной традиции, в которой частотным оказывается образ плачущей женщины-птицы или женщины, мечтающей обернуться птицей, чтобы полететь к своему мужу, это сравнение творчески трансформируется у разных писателей. Такова не только «зегзица», которой «кычет» на стенах Путивля Ярослава, но и, например, чрезвычайно изобилующее птичьей символикой «Слово о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского». Неизвестный автор, в начале текста очень трогательно сказав о брачном союзе Дмитрия Донского с Авдотьей Дмитриевной, что супруги «целомудрено живяста, яко златоперистый голубь и

сладкоглаголиваа ластовица»¹⁵, после рассказа о смерти князя приводит пространный плач его вдовы, предваряя его подробным описанием владеющих ею чувств: «Видев же его княгини мрътва на постели лежаща, възплакася горкымъ гласом, огньныа слезы от очию испущающи, утробою распалющи, в перси своя руками бьюще. Яко труба, рать поведаящи, яко ластовица, рано шепчущи, и орган сладковещающий, глаголаше...»¹⁶ В этом описании обращает на себя внимание, что повышенная эмоциональность и даже импульсивность не очень хорошо сочетается с образами, предложенными в развернутых сравнениях: горькому гласу, горячим слезам, распаленному нутру и биению в перси вполне соответствует труба, зовущая на бой, в меньшей степени – *сладкоголосая* свирель / орган / бубен, и уж совсем, кажется, выпадает из ряда ласточка, щебечущая на заре. Заметим в скобках, что в этом плаче содержится и еще один яркий bestiарный образ: зывая к покойному мужу, княгиня сетует, что «звери земнии на ложе свое идут, а птица небесныа к гнездомъ своимъ летят, ты же, господине, от своего дому не красно отходиши»¹⁷; в этом месте исследователи усматривают своеобразную аллюзию на Евангелие от Матфея («Лисицы имеют норы и птицы небесные – гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где приклонить главу», Мф. 8:20).

Одиночество и горечь утраты может испытывать не только один человек или сообщество людей, но и, например, Церковь – не в значении здания, а в значении организма. Таков плач пермской Церкви, основанной Стефаном Пермским и овдовевшей после его смерти. Олицетворение образа осуществляется первоначально именно за счет передачи человеческих чувств. Весть о смерти Стефана была услышана «ушами церкви», и церковь «почютила печаль чад своих, услышала скорбь люди своих, яко услыша глас их плача, услышавши, и смятятся зело и пременися изменением красоты своея. <...> Егда же полную весть услыша церкви... возмзятся зело и смутятся велми, и печаль смесися с горким рыданием»¹⁸. Скорбное известие сразу овладевает всеми чувствами Церкви («почютила»). Церковь слышит, чувствует, печалится, горько и безутешно плачет, образ обогащается сравнением Стефана с женихом, а Церкви – с невестой. Олицетворение Церкви как юной девы, обрученной мужу-Христу, невесты Христовой восходит еще к посланиям апостола Павла (2 Кор 11, 2; Еф 5, 25-27, 29-30), в Житии Стефана Пермского эта идея трансформируется благодаря традиционной для агиографических текстов концепции идеальной жизни как подражания Христу: для созданной им пермской Церкви Стефан замещает собой Христа, но произойти это может только после окончания земной жизни святителя, когда уже осуществился его переход к той жизни, что проистекает не просто со Христом, но и во Христе.

В этом плаче также возникает мотив зрения, при этом он достаточно своеобразно трансформируется в духе стиля «плетения словес». Говоря о смерти своего епископа, овдовевшая пермская Церковь на чувственном уровне характеризует эту утрату как потерю возможности слышать слова учителя и видеть его: «Но обаче уже несть его, не слышу бо гласа его в церкви. Устне его молчанием затвористася. Уста его не глаголют <...> Не вижу бо лица его в церкви, не вижу очию его в церкви, очи церкви Христовы»¹⁹. Здесь происходит своеобразный «диалог» органов чувств, в случае слуха достаточно традиционный (герой замолкает, его голос перестает быть слышимым), в случае же зрения – более сложный: Церковь не видит в себе не просто «лица», но «глаз» святителя, и одновременно его

глаза обозначены как глаза Церкви Христовой. Получается, что Церковь не видит (глазами) глаз Стефана, одновременно являющихся её собственными глазами: перед нами убедительная попытка показать нераздельно-неслиянное именно через чувственные метафоры.

Пример иной ситуации одиночества и иной ее трактовки предлагает нам еще один загадочный памятник древнерусской литературы – «Слово» Даниила Заточника. Одиночество Даниила усугубляется тем, что он не огражден страхом гнева князя и наказания от князя, в этой обстановке он чувствует себя не только бессильным, но и находящимся в постоянной опасности, поэтому просит князя избавить его от нищеты, «яко серну от тенета, аки птенца от кляпци, яко утя от ногти носимаго ястреба, яко овца от уст лвов»²⁰.

Даниил, вроде бы, демонстрирует прежде всего рациональный подход ко всем вопросам, которых касается. Недаром «Слово» начинается с восхваления ума, разумного начала в человеке, причем эта похвала оканчивается вольным переложением Псалтыри: «Въструбимъ, яко во златоконанныя трубы, в разумъ ума своего и начнемъ бити в сребренныя органы возвития мудрости своеа. Въстани, слава моя, въстани въ псалтыри и в гуслах! Востану рано, исповемъ ти ся...»²¹ Он ценит свой разум, не готов им поступиться, возлагает на него большие надежды и собирается именно его дорого продать князю, прежде всего – в обмен на милости и защиты, которых ему так недостает.

Одна из первых характеристик, которую дает себе сам Даниил, звучит так: «Имено бо сердце – аки лице без очию, и бысть умъ мой – яки нощный врань на нырищи»²². Комментаторы обычно обращают внимание на то, что образ филина, бодрствующего на развалинах, заимствован из Псалтыри (Пс. 101:7-8), а в самом фрагменте констатируется, что Даниил руководствовался в своих поступках разумом, а не сердцем²³. О.А. Савельева, комментируя этот эпизод, отмечает: «Все приведённые сравнения представляют своеобразный “парад чуждости” и имеют как фольклорно-мифологические, так и книжные параллели. Слепота – характерный признак существ “иного” мира, ттонических тварей (ср. здесь же – “нощный вран”, *филин, принадлежащий темноте, хаосу – да ещё “на нырище”, в развалинах, что можно рассматривать как антижизлице* (выделено автором. – А.А.)). Принадлежащими сфере “чуждости”, деформирующимися оказываются прежде всего чувства (сердце) и разум»²⁴. Нам кажется важным обратить внимание на то, что образ бесчувственности здесь – лицо без очей, недаром именно очи, как мы уже неоднократно видели, оказываются главным органом чувств в древнерусской литературе. Более того, как представляется, в этом образе автору важно подчеркнуть не бездействие, а именно полное отсутствие глаз, т. е. его сердце неспособно к проявлениям чувств не вследствие утраты этой способности или ее изначальной ограниченности (как это было бы, если бы мы трактовали лицо без глаз только лишь как метафору слепоты), но в принципе, по самой своей природе.

Образ сердца у Даниила Заточника изначально демонстрирует свою сложность. Начальная похвала разуму заканчивается фразой, снимающей противопоставление между разумной (головной) и чувственной (сердечной) составляющей человеческой природы: «Сердце бо смысленаго укрепляется в телеси его красотою и мудростию»²⁵. В данном случае очевидно, что апологию разума Даниил отчасти пытается перенести и на чув-

ственную сферу, а вот является ли дальнейшее рассуждение констатацией невозможности осуществить этот синтез в самом себе или чем-то большим, до сих пор не очень понятно.

Еще один возможный вариант ситуации одиночества предлагает нам «Повесть о Петре и Февронии Муромских», откуда позаимствована цитата в названии нашей статьи. Объясняя незадачливому юноше загадку про «дом безо ушью и храм безо очию»²⁶, Феврония говорит, что уши дома – это собака, а очи дома – это ребенок, их отсутствие в ее доме привело к тому, что гость, войдя в дом, застал ее за работой в неприбранном виде. При том, что у Февронии есть отец, мать и брат, в повесть ни один из них не попадает, в избе она всегда находится одна, а сказанные ею слова усугубляют мотив одиночества. Дом, в котором живет Феврония, лишен органов чувств. Несомненно, это подготавливает читателя к восприятию Февронии как потенциальной невесты: брак трактуется в том числе и как преодоление одиночества. Отчасти можно предполагать преобладание в этом эпизоде рационального над чувственным: Феврония не столько *чувствует*, сколько именно *знает* свою будущую судьбу, именно поэтому ее путь оказывается изначально прямым и лишенным эмоциональных реакций: ни обман князя Петра, ни его покаянное возвращение к ней не вызывают у нее не то что сильных – вообще никаких эмоций, не побуждают к словесной или деятельной экспрессии. В то же время, в художественном пространстве текста это преодоление оказывается относительным, а слова Февронии могут трактоваться как еще одно пророчество: родители и брат так и не приходят, а уши и, главное, очи дома – в том смысле, в котором она говорит об этом, – так и не появляются, поскольку «Повесть о Петре и Февронии» не сообщает о детях от этого брака.

172

Итак, как мы видим, чувственная метафорика одиночества широко представлена в древнерусской литературе, известна в самых разных в жанровом отношении текстах, получает различное символическое наполнение. В то же время важно иметь в виду, что одиночество в древнерусской литературе в большинстве случаев ситуативно, обусловлено внешними по отношению к герою обстоятельствами и не связано с психологическими характеристиками самого героя, что, в свою очередь, не может не оказывать влияния и на изобразительные средства, используемые древнерусскими авторами.

¹ Библиотека литературы Древней Руси. В 20-ти тт. Т. 5. СПб., 2005. С. 150. Фрагмент из «Повести о разорении Рязани Батыем», памятника, описывающего трагические события 1237 года, падение Рязани и гибель «удальцов и резвцов рязанских»; в последней части текста представлен плач рязанского князя Ингваря Ингоровича, вернувшегося из Чернигова, где он безуспешно пытался получить военную помощь против внезапно обрушившихся на его землю врагов, и оплакивающего гибель родного города.

² О проблеме смеха в литературе Древней Руси см. подробнее: *Лихачев Д.С., Панченко А.М.* «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976; *Лотман Ю., Успенский Б.* Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы, 1977, № 3. С. 148-166.

³ *Симеон Полоцкий*. Вертоград многоцветный. Тт. 1-3. Кельн, Веймар, Вена, 1996-2000. Т. 3. С. 403.

⁴ Там же.

⁵ Аналогичным образом эта тема решается в стихотворениях Симеона Полоцкого «Вино», «Воздержание» и др.

⁶ *Симеон Полоцкий*. Указ. соч. Т. 3. С. 403.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 404.

⁹ Там же.

¹⁰ О чувствах в барочной культуре этого времени подробнее см., напр.: *Сазонова Л.И.* Литературная культура России: Раннее Новое время. М., 2006. С. 292-293 и далее в связи со свадебным приветствием Карiona Истомина на свадьбу Петра Алексеевича с Евдокией Лопухиной «Книга Любви знак в чистен брак» (1689).

¹¹ Библиотека литературы Древней Руси. В 20-ти тт. Т. 4. СПб., 2004. С. 260.

¹² Там же.

¹³ Библиотека литературы Древней Руси. В 20-ти тт. Т. 6. СПб., 2005. С. 112.

¹⁴ Библиотека литературы Древней Руси. В 20-ти тт. Т. 4. СПб., 2004. С. 260.

¹⁵ Библиотека литературы Древней Руси. В 20-ти тт. Т. 6. СПб., 2005. С. 208.

¹⁶ Там же. С. 216.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Библиотека литературы Древней Руси. В 20-ти тт. Т. 12. СПб., 2003. С. 218.

¹⁹ Там же. С. 220.

²⁰ Библиотека литературы Древней Руси. В 20-ти тт. Т. 4. СПб., 2004. С. 272.

²¹ Там же. С. 268.

²² Там же. С. 268.

²³ Там же. С. 636.

²⁴ *Савельева О.А.* Плач Адама в «Молении» Даниила Заточника // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера: Материалы IV Международной научной конференции «Рябининские чтения-2003». Петрозаводск, 2003. С. 373.

²⁵ Библиотека литературы Древней Руси. В 20-ти тт. Т. 4. СПб., 2004. С. 268.

²⁶ Библиотека литературы Древней Руси. В 20-ти тт. Т. 9. СПб., 2000. С. 458.

А.Д. ИВИНСКИЙ

«<...> мы не любим меланхолических писем»:
к вопросу о полемике Екатерины II и Н.И. Новикова
в 1769-1770 гг.

174

«Всякая всячина» называла тексты «Трутня» «меланхолическими письмами». В этой нетривиальной формулировке неоднократно усматривали политический подтекст: взаимоотношения Екатерины II и Н.И. Новикова описывались в категориях «борьбы» «просветителя» с «режимом». Однако у нас нет данных, которые подтверждали бы, что в конце 1760 – начале 1770-х гг. существовал «конфликт» между императрицей и Новиковым (об этом подробнее см.: Ивинский 2016). К тому же упреки в «меланхолии» — одно из общих мест многочисленных европейских сочинений, обучавших «науке жить между людьми», *savoir-vivre* французской литературы XVII-XVIII вв., которую Екатерина II хорошо знала и в это время читала особенно внимательно, поскольку ставила перед собой задачу создания русского *honnête homme* (об этом см.: Ивинский 2013; Ивинский 2015).

К теме «меланхолия в литературе» исследователи обращались неоднократно (см., напр.: Бабб 1951; Старобинский 2016; ср. опыт популярного изложения проблемы: Юханнисон 2011). Эпохе Екатерины II посвящены сразу две сравнительно недавние работы. И. Веницкий (Веницкий 2007) и Д. Гриффитс (Гриффитс 2013) исходят из одной и той же концепции: во второй половине XVIII в. в России зародилась политическая оппозиция современного типа (интеллигенция или протоинтеллигенция, как называет ее Веницкий); Новиков и Радищев были недовольны многими явлениями современной им русской жизни и выступили с публичной их критикой; императрица Екатерина II была вынуждена отвечать на выпады «вольнодумцев» и, объявив их вечно недовольными «меланхоликами», старалась сначала их дискредитировать, а затем подвергла прямым репрессиям. Таким образом, обвинение в меланхолии было инструментом по подавлению оппозиции. Показательно, что оба исследователя, не ссылаясь, впрочем, друг на друга, приходят к сходным, чтобы не сказать идентичным, выводам: Екатерина, называя своих «противников» «меланхоликами» предвосхитила и Николая I, обвинившего Чаадаева в сумасшествии, и советский режим, преследовавший диссидентов. В этой перспективе императрица оказалась «матерью» «карательной психиатрии»: «In a way, the empress had shaped the image of a Russian intelligent in her writings long before this image appeared in Russian literature. It is also historically intriguing that Catherine’s symptoms of “melancholy disease” prefigure Nicholas I’s vision of Chaadaev’s “political lunacy”, as well as the notorious criteria of “the reformist delusion” used by Soviet authorities in the 1960s and 1970s against dissenters:

“paranoid delusion of reforming society or re-organization of the state apparatus”, “uncritical attitude towards his abnormal condition”, “opinions have moralizing character”, “over-estimation of this own personality”, and “poor adaptation to the social environment”» (Vinitsky 2007, 37); ср.: «<...>документальные свидетельства показывают, что отождествление политического инакомыслия с проявлением психического заболевания ни в коем случае не было изобретением советских психологов: Екатерина II опередила их на добрых полтора столетия; руководившие ею допущения были, возможно, сформированы сходным типом мышления» (Гриффитс 2013, 112). Очевидно, эта концепция не нова, она лишь доводит до предела те идеи, которые высказывались «критиками режима» еще в XIX в. Однако в ее основе – советская модель осмысления эпохи: несмотря на то, что исследователи, казалось бы, «осуждают» императрицу за «советские методы» общения с «интеллигенцией», они, сознательно или бессознательно, воспроизводят положения литературоведческих работ 1930-1950 гг. Именно в это время было принято описывать екатерининскую эпоху в категориях «борьбы» «просветителей» с «проклятым царизмом». Следует отметить, что Гриффитс прекрасно это понимает и пишет об этом прямо: «<...> ученые марксистско-ленинского толка и их «буржуазные» коллеги <...> разделяют целый ряд допущений относительно возникновения в России политической оппозиции. И те, и другие убеждены, что оппозиция возникла в конце XVIII в. и целью ее было «развенчать» в глазах общества ту специфическую форму абсолютизма, которой была привержена Екатерина II» (Гриффитс 2013, 113).

Проблема, впрочем, заключается не столько в неточности, приближенности, неадекватности исторических аналогий, сколько в том, что стремление политизировать екатерининское наследие привело к деформированию всей картины истории русской литературы и журналистики XVIII в. Там, где было принципиальное идеологическое единство, увидели непримиримые конфликты; дискуссии о *средствах* приняли за споры о *целях*. Как следствие, те тексты, которые не вписывались в «обличительную парадигму», признавались маргинальными. Однако именно эти «второстепенные» произведения, не отсылавшие к каким бы то ни было актуальным политическим сюжетам, позволяют говорить о стратегическом единстве культурных установок Новикова и Екатерины II в конце 1760 – начале 1770-х гг. (об этом подробнее см.: Ивинский 2016).

Приведем исключительно показательную, с нашей точки зрения, цитату. «Всякая всячина» так отвечала своему корреспонденту:

«Писатель письма от 26 марта 1769 года, подписанного *ваш покорнейший и усердный слуга А.*, узнал, что его письмо не будет напечатано. Мы советуем ему оное беречь до тех пор, пока не будет сделан лексикон всех слабостей человеческих и всех недостатков разных во свете государств. Тогда сие письмо может служить реестром ко вспоможению памяти сочинителю; а до тех пор просим господина А. сколько возможно упражняться во чтении книг таких, посредством которых мог бы он человеколюбие и кротость присовокупить ко прочим своим знаниям; ибо нам кажется, что любовь его ко ближнему более простирается на исправление, нежели на снисхождение и человеколюбие; а кто только видит пороки, не имев любви, тот неспособен подавать наставления другому.

Мы и о том умолчать не можем, что большая часть материй, в его длинном письме включенных, не есть нашего департамента. Итак, просим господина А. впредь подобными присылками не трудиться; наш полет по земле, а не на воздухе, еще же менее до небеси: сверх того, мы не любим меланхоличных писем» (ВВ 1769, 139-140).

Как видим, слово «меланхолия» здесь попадает в совершенно иной контекст, оно связано со стремлением «исправлять» «слабости человеческие» и противопоставлено таким качествам, как «снисхождение», «кротость» и «человеколюбие». Что же это за контекст?

Мы привыкли к тому, что к «снисхождению» призывала Екатерина II, Новиков же, как, казалось бы, хорошо известно, обрушивал карающий бич сатиры на пороки. Однако, как мы надеемся показать, в реальности все было гораздо сложнее, и эта жесткая бинарная оппозиция не работает.

Дело в том, что противоречий в позициях «Трутня» и «Всякой всячины» гораздо меньше, чем может показаться на первый взгляд. Так, например, во II листе новиковского журнала за 1770 г. читаем любопытные рекомендации дворянам, которые хотят заслужить расположение вельмож. Совпадения со «Всякой всячиной» совершенно очевидны: «Не носите их за невинные поступки, ибо *слабость свойственна человекам* <курсив мой. – А.И.>» (Трутень 1770, 10).. Ту же мысль находим в XXXII листе за 1769 г.: «<...> *все люди слабостям подвержены* <курсив мой. – А.И.>, но розница между ими та, что в бедных людях не так их проступки приметны, затем что знатный господин, на вышнем стоя степене, привлекает на себя всех внимание и от такого великого числа судей его поступок не может укрыться» (Трутень 1769, 254-255).

176

Другой пример. В VI листе за 1770 г. издатель «Трутня» ссылается на «Всякую всячину»: «Вы не захотите, может быть, следовать моему совету для того, что боитесь скуки; не опасайтесь, сударыня, г. сочинитель Всякой всячины обещался предписать вам упражнения, следуйте только им: вы скуки чувствовать не будете» (Трутень 1770, 47). В том же листе читаем отповедь издателя журнала Правдулюбову, Новиков демонстративно отказывается печатать его письмо, потому что оно «задевает» «Всякую всячину»: «Письмо Г. Правдулюбова напечатано не будет. Оно задевает Всякую всячину и критикует господина Сочинителя за то, что от критики свободно. В том же письме г. Правдулюбов делает рассуждение о всех еженедельных сочинениях минувшего года и полагает им цену; нападает также своею критикою на некоторую переводную в стихах поэму и проч. Я сообщаю г. Правдулюбову, что подобных сему писем и впредь печатать не буду» (Трутень 1769, 48).

В VIII листе «Трутня» за 1770 г. читаем настоящий панегирик Екатерине II:

«Видя благоразумное правление НАШЕЙ ВЕЛИКОЙ ГОСУДАРЬНИ, ЕЕ о подданных попечение и неусыпные труды, ЕЕ учреждения о вкоренении добрых нравов, о введении наук и художеств, ЕЕ прозорливое избрание властей правительствующих, ЕЕ правосудие, ЕЕ щедроты, реками изобильно на всех изливаемые, и, словом, все ЕЕ бессмертные дела видя, можно смело сказать, что когда бы китайский философ ныне жил, то бы не написал сего со-

вета своему государю, а советовал бы ему в храм вечности идти по стопам ВЕЛИКОЙ ЕКАТЕРИНЫ!» (Трутень 1770, 63).

Наконец, в IX листе «Трутня» за 1770 г. находим прямой отказ печатать «сатиру на лицо» – напомним, что не одно поколение литературоведов полагало, что именно т.н. «спор о характере сатиры» «рассорил» Екатерину II и просветителя: «Письмо г. Просящего за приятеля <...> напечатано не будет. Оно содержит в себе сатиру, не знаю на какого Иерея, весьма не важную, но весьма пространную <...> Благопристойность не позволяет его напечатать» (Трутень 1770, 71). В XIII листе за 1770 г. «Трутень» пишет о том же: «Нет нужды и, Боже меня сохрани, чтобы я стала говорить, будто ты <издатель «Трутня». – А.И.> целил в них <своих произведениях. – А.И.> на известных тебе лиц. Довольно того, что твои сатиры очень хороши» (Трутень 1770, 115). Более того, «критикань» прямо и резко осуждаются: «Г. Мешков имеет болезнь для своего прибытка честных людей поносить. Он обманывает всех по своей возможности; в глаза льстит, а заочно ругает, и для получения какой-нибудь вещи не шадит ни чести, ни добродетели, ни совести, ни законов. <...> Он ежедневно рассказывает множество новостей, хотя оные в городе и не случались; показывает себя ученым и честным человеком; критикует поступки всех граждан» (Трутень 1770, 210). Критика смешна, потому что она объясняется завистью: «*Завистлив* хулит мой журнал; сие и неудивительно, ибо он все хулит, кроме своих сочинений» (Трутень 1769, 275). Особенно показателен в этом контексте цикл «Портреты», опубликованный в III листе «Трутня» за 1770 г. В нем представлен целый ряд смешных, с точки зрения светского человека, социальных амплуа: льстец, трус, постаревшая кокетка. Среди них находим и сатирика, который сравнивается с проповедником: «Проповедник и сатирик. Одевается по моде, низко кланяется, говорит ласково и учтиво; часто улыбается, всем обещает, редкому исполняет, в глаза всякого хвалит, а за глаза бранит; проживает больше, нежели получает, и всему на свете завидует» (Трутень 1770, 22).. Не забыты «Трутнем» и спорщики: «Г. *Спорщик*, мой приятель, недомогает странным припадком, пожалуйста пропишите ему рецепт. Болезнь его следующая: он от природы весьма слабого сложения, но повреждает свое здоровье еще больше беспрестанным смехом и спорами. Во всю свою жизнь он только два имеет упражнения: спорит, часто и сам не ведая о чем, и беспрестанно смеется» (Трутень 1770, 210).

«Трутень», как и «Всякая всячина», доводит до своих читателей мысль о том, что «брань» в обществе недопустима:

«Где Бранюковой. Сия боярыня поминутно бранится с друзьями, детьми, слугами и своими девками. Она не может ничего приказать не побраня. Друзья ее или ветрены, или угрюмы, или очень скупы, или расточительны, дети упрямы, слуги и девки ленивы, воры, пьяницы, моты, картежники; словом, она так бранлива, что ежели не найдет хотя малейшей причины кого-нибудь побранить, то бранит она самое себя. От беспрерывного ворчанья часто бывает она больна разными припадками» (Трутень 1770, 212).

Результат этих «браней» – «скука» читателей и закрытие журналов: «Прабабка твоя госпожа Всякая всячина скончалась. <...>Ах, бедный Тру-

ть, как ты мне жалок! Не умри и ты, ибо многие видят в тебе смертельные признаки. Добро вы, читатели, всех издателей переморили» (Трутенъ 1769, 118).

Число примеров можно было бы без труда увеличить, но и так очевидно, что традиционная концепция не работает: о конфликте императрицы с Новиковым можно говорить только с большими натяжками, а «спор о характере» сатиры не так однозначен, как казалось.

Тогда возникает следующий вопрос: что перед нами? Как мы можем интерпретировать этот материал?

«Трутенъ» вслед за «Всякой всячиной» ставил перед собой задачу конструирования нового социального типа – просвещенного и хорошо воспитанного русского аристократа. Задача упрощалась благодаря тому, что на всех основных европейских языках, в том числе и на русском, существовала богатейшая литература своеобразных учебников «науки жить между людьми», *savoir-vivre*. Таким образом, Екатерине II и Новикову нужно было использовать, адаптировать труды Н. Фаре, А. Куртэна, И.Т. Шетарди, Ж.-Б. М. Бельгарда, мадам де Скюдери и мн. др. (об этом см.: Ивинский 2013; Ивинский 2015).

В IV листе за 1769 г. «Трутенъ» сформулировал один из центральных для идеологии екатерининского правления вопрос: что важнее – «родство» или «заслуги»:

178

«Явилось порожнее место, которое в год две тысячи рублей безгрешного приводит дохода. Надобно знать, что сие место требует человека разумного, ученого и прилежного, ибо от него блаженство и жизнь великого числа людей зависит. Трое домогаются сего места.

Первый из них дворянин без разума, без науки, без добродетели и без воспитания, хотя он во младых еще летах записан был в службу, но оной, живучи у матери между няnek и шутих, никогда не исполнял! <...> Короче сказать, все достоинство сего молодца в том только и состоит, что он дворянин и родня многим знатным боярам.

Второй искатель места есть дворянин же, но родством ни с каким случайным боярином не связан. Поведения доброго, разума хотя не пылкого, однако наукою подкрепленного. Служит в полках и хотя отмеченного ничего не сделал, но, по крайней мере, исполняет свою должность с прилежностью. <...> хотя он к важным должностям не вовсе годится, однако благополучно бы было наше отечество, ежели бы таких дворян гораздо побольше у нас завелось!

Третий проситель места, по наречию некоторых глупых дворян, есть человек подлый, ибо он от добродетельных и честных родился мещан. Природный его разум, соединенный с долговременным и в России, и в чужих краях учением, учинили его мужем совершенным. <...>

Читатель, угадай: глупость ли, подкрепляемая родством с боярами, или заслуги с добродетелию награждаются?» (Трутенъ 1769, 28-31).

«Трутенъ», как и «Всякая всячина», осуждал мнимый аристократизм, «родство». Необразованный и невоспитанный дворянин не может приобре-

сти пользу отечеству. Поэтому такое место в «Трутне» отведено галерее антипримеров дворянского поведения. То, что приняли за критику «режима», на самом деле работало на его утверждение. Приведем несколько примеров.

В VI листе за 1769 г. издатель подчеркивал, что статус сам по себе ничего не значит; «боярин» без образования и воспитания ничем не отличается от животного: «Молодого российского поросенка, который ездил по чужим землям для просвещения своего разума и который, объездив с пользою, возвратился уже совершенною свиньею, желающие смотреть могут его видеть безденежно по многим улицам сего города» (Трутенъ 1769, 45-46).

В XXXI листе за 1769 г. «Трутенъ» описал обычный день дворянина-бездельника:

«<...>встаю я по утру иногда рано, иногда поздно, но это все равно, за тем что я ничего не делаю, а разве что-нибудь от скуки поговорю с тем, кто у меня случится. После того одеваюсь и хожу со двора обедать, где посидев немного, ежели покажется мне скучно, уезжаю в другое место. После обеда иногда играю в карты, но как мне и это наскучило, за тем что всегда проигрываю, то и в карты играть перестаю. <...>После карт доходит дело до ужины, и я, отужинавши, прихожу домой и ложуся спать. <...>Вот все мое провождение времени» (Трутенъ 1769, 246-247).

179

«Трутенъ» регулярно высмеивал невежество и щегольство:

«После покойного старичка, моего батюшки, досталось мне книг очень много, только по чести я ни одной не беру в руки. Божусь тебе, что, принявшись за одну, провоняла бы сухою моралью <...>батюшка мой, покойный старичок, <...>воспитал меня так худо, как хуже трудно и придумать. Я знала только, как и когда хлеб сеют, когда садят капусту, огурцы, свеклу, горох, бобы и все то, что нужно знать дураку приказчику. Ужасное знание! А того, что делает нашу сестру совершенною, я не знала. По смерти батюшкиной приехала в Москву и увидела, что я была совершенная дура. Я не умела ни танцевать, ни одеваться, и совсем не знала, что такое мода. Вот до какой глупости отцы, подобны моему, детей своих доводят! Поверишь ли Г. Издатель? Мне стыдно тебе признаться: я так была глупа, что по приезде только моем в Москву узнала, что я хороша – рассуди теперь, как меня приняли московские щеголихи. Они с головы до ног меня засмеяли, и я три месяца вынуждена была сидеть дома, чтобы выучиться только по моде одеваться. <...>Мне кажется, ты удивляешься, как могла я в такое короткое время всему, да еще и сама научиться? Я тебе это таинство открою, послушай: по счастью, попалась мне одна французская мадам, которых у нас в Москве довольно. Она еще до просьбы моей предложила мне свои услуги, рассказала мне, в каком я нахожусь невежестве, и что она в состоянии из меня сделать самую модную щеголиху. Вот какое из нас французы делают превращение! Из деревенской дурры в три месяца сделать модную щеголиху, для человека невозможность, а французы делают. <...>» (Трутенъ 1770, 42-44).

Кроме того, осуждались скупость (Трутенъ 1769, 217-218), мотовство (Там же, 218-219), надменность (Там же, 219-220), ханжество (Там же, 222-223) – все то, что неприемлемо для русского *honnête homme*.

Каким же должен быть правильно воспитанный аристократ? Во-первых, как мы уже видели, его образ создавался «от противного»: читателю журналов 1760-1770 гг. на простых примерах объясняли, *как нельзя* вести себя в обществе. Во-вторых, *honnête homme* жил в мире большого света, в котором царица женщина. Здесь невозможны были грубость, «критика», «брань» и ценились остроумие и вкус. Поэтому особое внимание издатели журналов уделяли воспитанию дамы, будущей хозяйки салона. Вот несколько примеров. В III листе за 1770 г. читаем: «Девушка лет осьмнадцати, лицом не дурна, не глупа, не самолюбива, не своенравна, умеет отдавать справедливость другим и самой себе; охотница до словесных наук, любит рассуждать и, разговаривая с другими, тягости и скуки собою не делает. Ей приятно, когда мужчины отдают ей справедливость, но тотчас рассердится, если приметит, что ей хотели польстить» (Там же, 23). Такая девушка должна быть максимально далека от кокетства:

«Одну назову я *Прелестюю*, а другую *Нелепою*. Первая одарена душевными и телесными дарованиями весьма изобильно; лице у нее весьма приятное, голос и телодвижения трогательные, а поступки ее заставляли всех оказывать ей почтение. Она разумна и скромна; короче сказать, я в ней видел совершенную девицу. Другая была ей противоположница. Представьте себе одну из тех женщин, кои называются кокетками и кои хотят тем нравиться, что производит в беспристрастных людях к ним отвращение. Это будет точное изображение *Нелепы*. <...> Она кривлялась и жеманилась разными манерами, о всем спорила, кричала и хохотала изо всей силы. Все ее усмешки, на мужчин страстные взгляды, разговоры, телодвижения – словом, все это было не кстату и ей несвойственно. Она атаковала попеременно то того, то другого мужчину и думала их прельщать, но вместо того многие ей смеялись. В заключение должно прибавить, что разум у ней из плохих, и она, когда ни начинала говорить, ясно показывала свое невежество» (Трутенъ 1769, 243-244).

Кокетки высмеивались регулярно: «О ты, которая будучи пятидесяти лет стараешься казаться осьмнадцатилетнею, ты, которая всякой день пять часов просиживаешь перед зеркалом, в котором учишься косить разнообразно глаза свои, делать ужимки, бросать взоры нежные, страстные, застенчивые, горделивые, печальные и отчаянные. <...> Не пора ли тебе, сударыня, образумиться и не делать из себя, с позволения сказать, смешной дуры» (Там же, 191). Итак, она должна быть хорошо воспитана, образована, уметь держать себя в обществе.

Показательно, что на страницах «Трутня» обсуждался проект издания журнала, посвященного светским дамам. Вот что писал один из читателей (а возможно, и сам Новиков): «Я вознамерился в нынешнем году издавать “Модное ежемесячное сочинение” и посвятить его красавицам» (Трутенъ 1770, 119).

При этом, однако, работа на один проект не предполагала единомыслия. По-видимому, «светскость» Екатерина и Новиков понимали по-разному. «Всякая всячина» строится как имитация непринужденной беседы

с читателем, «наставник» и «ученик» равны, поэтому поучение возможно только в «легкой» и приятной форме:

«Исправляти нравы и вкореняти в сердца добродетель столь легким и приятным образом, как вы делаете, я почитаю за велико. Беспременные выговоры и брани со временем бывають привыкшему к ним неощутительны. Страшные угрозы и побои, не упоминая, что иногда портят здоровье, не имеют столько силы, чтоб вести к добру, по подають только повод скрывать зло: да они же теперь почти везде уже и выведены из обыкновения, кроме что в семинариях да в госпиталях, и то не знаю, надолго ли остались. Степенных же поучений не много видно, не много и слышно; не худо бы, кажется, было, если бы и сих поумножилось побольше. Однако же многим творцам нашим, не знаю, чего-то еще слишком недостает. Правда, пример вы им к подражанию подаете, но сего, думаю, для них не довольно» (Всякая всячина 1769, 289).

В этом именно контексте должен быть осмыслен известный «конфликт» Екатерины и Новикова: проецируя на русскую литературу культурную ситуацию Франции XVII-XVIII вв., императрица противопоставляла «Всякую всячину» «Трутню» как журнал светских людей журналу критиков и педантов. Новиковские «проповеди» просто «неуместны» в обществе, «журнальные войны» неприличны: «Будучи охотник до издаваемых в нынешнем годе разных сочинений и покупая их с самого начала, с великим удовольствием читал оные, и могу сказать по справедливости, что находил в них разум, вкус и полезность; но ныне увидел в них сверх чаяния моего совсем неприличную таким сочинениям междуусобную ссору, которая в нас от приятного чтения оных великое произвела отвращение <...>» (Всякая всячина 1769, 97). Мало того, издатель «Трутня» осуждается за радикализм, за то, что он не знает, что такое «милосердие» и «снисхождение»: «На ругательства, напечатанные в Трутне под пятым отделением, мы ответствовать не хотим, уничтожая оные; а только наскоро дадим приметить, что господин Правдулюбов нас называет кривошунниками и потаччиками пороков для того, что мы сказали, что имеем человеколюбие и снисхождение ко человеческим слабостям и что есть разница между пороками и слабостями. Господин Правдулюбов не догадался, что, исключая снисхождение, он истребляет милосердие. Но добросердечие его не понимает, чтобы где нинаест быть могло снисхождение; а может статься, что и ум его не достигает до подобного нравоучения. Думать надобно, что ему бы хотелось за все да про все кнутом сечь» (Всякая всячина 1769, 174-175). При этом важно, что осуждение не означает запрета на деятельность: «Нам его меланхолия не досадна <...>» (Всякая всячина 1769, 175). Напротив, это «ему несносно и то, что мы лучше любим смеяться, нежели плакать» (Всякая всячина 1769, 175).

Таким образом, меланхолия оказывается не только и не столько политическим термином, сколько характеристикой (отрицательной) поведения светского человека. Главное же, что «Трутень» Новикова, как и «Всякая всячина», решал задачи создания нового образа русского «честного человека». Это хорошо образованный и воспитанный человек, который знает, как вести себя в обществе и как принести пользу империи.

¹ Сходство с «Недорослем» бросается в глаза, и оно, конечно, неслучайно: Д.И. Фонвизин был одним из тех, кто реализовал на практике екатерининские теории.

ЛИТЕРАТУРА

Бабб 1951 – Babb L. *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*. Michigan, 1951.

Виницкий 2007 – Vinitzky I. *A Cheerful Empress and Her Gloomy Critics: Catherine the Great and the Eighteenth-Century Melancholy Controversy // Madness and the Mad in Russian Culture*. Toronto, 2007. P. 25-45.

Всякая всячина 1769 – *Всякая всячина*. СПб., 1769.

Гриффитс 2013 – Гриффитс Д. Екатерина II и меланхолия, или Анатомия политической оппозиции // Гриффитс Д. *Екатерина II и ее мир: Статьи разных лет*. М., 2013. С. 102-118

182 Ивинский 2013 – Ивинский А.Д. Литературная политика Екатерины II: К вопросу о французских подтекстах журнала «Всякая всячина» // *Славянскія літаратуры у кантэксте сусветнай: да 900-годдзя Кірыла Тураускага і 200-годдзя Тараса Шаўчэнкі: матэрыялы XI Міжнар. навук. канф. Минск, 2013. Т. 2. С. 3-8.*

Ивинский 2015 – Ивинский А.Д. Культурная политика Екатерины II: к вопросу о литературной позиции журнала «Всякая всячина» // *Slavia Orientalis*. Warszawa, 2015. Т. 64. №2. С. 229-243.

Ивинский 2016 – Ивинский А.Д. К вопросу о литературной позиции журнала "Трутень" Н.И. Новикова // Е.Р. Дашкова и её время в культурном пространстве России и Европы: сборник научных статей. М., 2016. С. 148-158.

Старобинский 2016 – Старобинский Ж. *Чернила меланхолии*. М., 2016.

Трутень 1769 – *Трутень*. СПб., 1769-1770.

Юханнисон 2011 – Юханнисон К. *История меланхолии. О страхе, скуке и печали в прежние времена и теперь*. М., 2011.

«Завел глаза, чтоб стрекотать»:
экстатические мотивы и образы насекомых
в поэзии Бориса Пастернака

М. Н. Эпштейн пишет: «Любимые пастернаковские образы – мелкие дробные части природы: ветки, почки, капли, льдинки, звезды, градинки, снежные капельки, стручки гороха, все, что сыплется, брызжет, катится, шевелится, трепещет, воплощая неусыпное кипение жизни»¹. К этому перечню примыкают и разнообразные жуки, стрекозы, мухи. Как отмечает Н. А. Фатеева, у Пастернака «после птиц наиболее частотными в живом «воздушном» мире оказываются “крылатые насекомые” (всего – 75)»². Но появляются не только летающие насекомые, но и муравьи, тараканы, червцы, улитки, пауки.

Насекомые встречаются в стихотворениях различных поэтов: начиная с переводов басни Лафонтена «Кузнечик и муравей» и вплоть до произведений второй половины XX – начала XXI вв. Литературоведы рассматривали различные аспекты, связанные с «инсектным кодом» литературы: русскую литературную «мухологию»³, интерпретацию образов насекомых в литературе авангарда⁴, инсектные мотивы в поэзии Осипа Мандельштама⁵, Николая Заболоцкого и Николая Олейникова⁶, Велимира Хлебникова⁷, Владимира Маяковского⁸ и др.⁹

Мир Пастернака, населенный многочисленными насекомыми, иногда даже как будто перенасыщенный ими («Как бронзовой золой жаровень, / Жуками сыплет сонный сад...») или «Текли лучи. Текли жуки с отливом, / Стекло стрекоз сновало по щекам. / Был полон лес мерцаньем кропотливым, / Как под щипцами у часовщика»), обладает рядом особенностей, отличий от всех других случаев появления этой темы в русской поэзии.

По наблюдению Н. Злыдневой, «инсектный код в его пространственно-количественной характеристике описывается второй частью оппозиций *целое/дробное, крупное/ничтожное, единое/множественное*: он акцентирует мелкое, распыленное, нецелостное начало мира»¹⁰. Эта тенденция в поэтике Пастернака присутствует, но отчасти преобразуется: художественный мир Пастернака часто предстает в образе Сада, или Леса, то есть мир предстает в единстве «до грехопадения», но этот Эдем населен бесчисленным множеством насекомых. То есть лес и сад показываются как будто крупным планом, мир дробится, множится, оставаясь при этом целым.

Кроме того, образы насекомых занимают особое место в поэтике Бориса Пастернака, так как их присутствие становится одним из проявлений метонимичности, отмеченной Романом Якобсоном: «Отыскать героя трудно. Он распадается на ряд элементов и аксессуаров, он замещен це-

пью собственных объективированных состояний или объектов, одушевленных и неодушевленных, которые его окружают»¹¹. Присутствие лирического героя в поэзии Пастернака всегда отмечено «метонимичностью субъективного взгляда, скользящего от одного образа-предмета к другому в лихорадочной погоне за разбегающейся действительностью»¹². Эта попытка «догнать», «схватить» изменчивую, неуловимую Вселенную приводит к тому, что пастернаковский поэтический мир «находится в состоянии вихреобразования<...>вещи поэтому срываются со своих мест и прорывают границы своей локализации...»¹³. Такое «вихреобразование» затрагивает не только вещи, но и одушевленные объекты: например, в хрестоматийном стихотворении «Февраль, достать чернил и плакать...» тысячи грачей срываются с ветвей деревьев и обрушиваются в лужи:

Где, как обугленные груши,
С деревьев тысячи грачей
Сорвутся в лужи и обрушат
Сухую грусть на дно очей.
(«Февраль. Достать чернил и плакать!...»)

Насекомые тоже оказываются частью вихря: сад «сыплет жуками» («Как бронзовой золой жаровень, Жуками сыплет сонный сад...»), то есть их количество кажется бесконечным, неисчерпаемым, а движение порывисто и вызвано вовсе не их собственной волей. Подобные вихри подхватывают даже бактерий и микробов, то есть мир еще сильнее дробится, детализируется до микро-уровня:

О еще! Раздастся ль только хохот
Перламутром, Иматрой бацилл,
Мокрым гулом, тьмой стафилококков,
И блеснут при молнии резцы...
(«Болезни земли»)

В поэзии Бориса Пастернака образы насекомых также часто присутствуют в качестве объектов сравнения: «Завитой, как улитка, зимы...»; «Час похож на таракана...»; «И в крови моих мыслей и писем / Завелась кошениль. / Этот пурпур червца от меня независим...», – либо в качестве атрибутов сада, леса, степи: «Любить, – идти, – не смолкнул гром, / Топтать тоску, не зная ботинок, / Пугать ежей, платить добром / За зло брусники с паутиной...»; «Вздыхает ковыль, шуршат мураши / и плавают плач комариный»; «Мы делим отдых красноеся, / Под копошенья мураша...». Особняком стоят несколько текстов, в которых насекомые не роятся, не кишат, не заполняют мироздание, они представлены как единичные образы: среди них стихотворения «Бабочка-буря», «В степи охладевал закат...» (шестая вариация из цикла «Тема с вариациями») и ««Весна была просто тобою...»»).

В первом из названных стихотворений разворачивается ряд метафорических превращений, одновременно описывающих появление бабочки, разворачивание бури и, как отмечает Вяч. Вс. Иванов, девочку-инфанту Веласкеса¹⁴, что ведет за собой тему героини, женского начала. То есть этимологический образ, стоящий в центре текста, как бы «укутывается» в кокон из все новых смыслов. Он усложняется, притягивает к себе новые

ассоциации, создает ощущение «погони» за действительностью, за ощущениями, которые пытается ухватить, передать автор.

Подобный эффект разрастающегося и постоянно усложняющегося образа характерен для ранней поэтики Бориса Пастернака. Мы же проследим метаморфозы насекомого в седьмом стихотворении цикла «Тема с вариациями» (шестая вариация), приведем его текст:

В степи охладевал закат,
И вслушивался в звон уздечек,
В акцент звонков и языка
Мечтательный, как ночь, кузнечик.

И степь порою спрехвала
Волок, как цепь, как что-то третье,
Как выпавшие удила,
Стреноженный и сонный ветер.

Истлела тряпок пестрота,
И, захладев, как медь безмена,
Завел глаза, чтоб стрекотать,
И засинел, уже безмерный,

Уже, как песнь, безбрежный юг,
Чтоб перед этой песней дух
Невесть каких ночей, невесть
Каких стоянок перевесть.

Мгновенье длился этот миг,
Но он и вечность бы затмил.

Стихотворение начинается с пейзажной зарисовки: описывается закат, замирающая, засыпающая степь. Но центральным становится именно образ кузнечика, хотя и завуалировано: во второй строфе появляется развернутое сравнение ветра с конем, как будто отвлекающее от образа насекомого:

И степь порою спрехвала
Волок, как цепь, как что-то третье,
Как выпавшие удила,
Стреноженный и сонный ветер.

Причем это аналогия как будто предсказана еще в первой строфе, в которой появляется звон уздечек. Во второй же строфе степь превращается в звенящую цепь, которую тащит за собой ветер-конь, и к этому звону прислушивается кузнечик.

Если вспомнить, что одним из народных названий кузнечика является слово «коник» (сохранившееся, например, в украинском языке и существующее во многих славянских языках и диалектах¹⁵), однокоренное со словом «конь», то через сравнения ветра с конем соотносит его образ и с кузнечиком тоже, то есть читатель возвращается к образу насекомого, отвлечение оказывается кажущимся. Как отмечает Н. А. Фатеева, «конь свя-

зан у Пастернака с путем вверх, духовным ростом...»¹⁶, и данные коннотации приобретает и образ насекомого.

Кроме того, выдвигание на первый план образа насекомого происходит и на асемантическом уровне стихотворения. Практически все рифмы в нем являются, по классификации М. Л. Гаспарова¹⁷, богатыми, неточными, экзотическими: например, «закат» – «языка», «юг» – «дух», «невесть» – «перевесь», «этот миг» – «затмил». На этом фоне рифма «узdech» – «кузнечик» выглядит даже почти «банальной», что, несколько парадоксальным образом, заставляет читателя больше обратить внимание именно на нее, «споткнуться» о необычайную легкость ее возникновения в тексте. Хотя нужно отметить, что она также считается «богатой» рифмой: рифмуются звуки «УЗ», стоящие до ударного «е»: «УЗ-дечек»– «кУЗ-нечик».

Также в стихотворении нарушается строфическое деление: третье и четвертое четверостишья объединяются в восьмистишие, в котором обнаруживаются сквозные рифмовки:

ИСТЛелаТРяпокПЕСТРота,
И, захладев, как медь БЕЗМЕНА,
Завел глаза, чтоб СТРЕКОтать,
И засинел, уже БЕЗМЕРНый,
Уже, как ПЕСНЬ, БЕЗБРЕЖНый юг,
Чтоб ПЕРЕД этой ПЕСНей дух
НЕВЕСтЬ каких ночей, НЕВЕСтЬ
Каких стоянок ПЕРЕВЕСтЬ

186

Причем насыщенность перекликающихся рифм возрастает во второй части восьмистишия, после «всплеска» цепочки диссонансных внутренних рифм в первой строке строфы. Но в первой половине сквозная рифмовка поддерживается словами «ЗАХЛадЕВ», «ЗАВЕЛ», «ЗАСиНЕЛ», которые также могут считаться неточными рифмами, поддержанными неударным, но как будто рифмующимся буквосочетанием «за» в каждом слове (левосторонняя рифма). Все эти асемантические элементы выделяют названные строки, «выдвигают» на передний план их смысловую составляющую.

Кузнечик показан нам в тот миг, когда он прислушивается к звону узdech, к шуму ветра, к звонам и языку окружающего мира, готовый вот-вот застрекотать. Непосредственное описание кузнечика содержится в строке «Завел глаза, чтоб стрекотать...»: в этом своеобразном «портрете» обнаруживается тенденция семантико-морфологического переноса, уподобления телесности человека и насекомого, характерные для культуры авангарда¹⁸: фраза «завел глаза» больше ассоциируется с человеческой физиологией, нам трудно представить себе движение глаз кузнечика, кроме того, эпитет «мечтательный» также наделяет его человеческими свойствами.

В самом сочетании «завел глаза» чувствуется напряжение, склонность к преувеличенному проявлению чувств, а слова «безмерный», «безбрежный», «невесть», «перевесь» поддерживают мотив «бессилия», который появляется при столкновении бескрайней Вселенной и микро-мира кузнечика, а экстазная мотивика, образы взлета, восторга, сверкания, великолепия у Пастернака, как отмечает Жолковский, проявляются именно

преобладании образов ослепленности, ошеломленности, разрушения, измелчения, выхода из строя, состояния «нет сил»¹⁹. Кузнечик готовится стрекотать, но пока он бессилен, он лишь ожидает наивысшего чувства, которое у Пастернака всегда связано с творчеством, с вдохновением. При чем этого ожидает весь окружающий мир, он замирает, готовясь вслушаться в песню кузнечика, как до этого он вслушивался в весь мир:

И засинел, уже безмерный,
Уже, как песнь, безбрежный юг,
Чтоб перед этой песней дух
Невесть каких ночей, невесть
Каких стоянок перевесть.

Можно сказать, что в шестой вариации, описывается краткий миг на пороге вдохновения, именно поэтому этот миг становится бесконечным, затмевающим по равности вечность:

Мгновенье длился этот миг,
Но он и вечность бы затмил.

Завершающее стихотворение двестише также содержит внутренние рифмы: неточная рифма «миг» – «затмил» поддерживается тем, что слово «миг» рифмуется с началом строки «МГновенье», а слово «заТМИЛ» с частью слова «ДЛИЛся».

Таким образом, в шестой вариации с помощью сложной системы рифм оказывается выделенным описание мига вдохновения и творчества. Шестая вариация замыкает цикл «Тема с варьяциями», который пронизан пушкинскими мотивами и в котором тема творчества, тема поэта и поэзии занимает одно из ведущих мест. И в стихотворении «В степи охладевал закат...» тема творчества и вдохновения тоже становится основной.

Отметим, что в русской литературной традиции образ кузнечика неожиданно сближается и ассоциируется с образом стрекозы. Ф. Б. Успенский показывает, что в русской поэзии возникли две лексемы: стрекоза в энтомологическом смысле и стрекоза поэтическая, по своим свойствам сильно отличающаяся от реального насекомого²⁰. Также об этом писали: В. Н. Топоров, Ж. Нива, Н. Злыднева, В. А. Плотникова-Робинсон, А. А. Фаустов²¹. Исследователи доказывают, что стрекоза в поэтических текстах очень часто наделяется способностью «петь», «стрекотать», то есть сближается с кузнечиками, цикадами, сверчками, обыкновенно же стрекоза подобных звуков не издает. У Пастернака в стихах также появляются стрекозы, о которых мы скажем далее, но нужно заметить, что пастернаковские насекомые ближе к реальности, и «петь» в его стихах будет кузнечик, а не стрекоза, но поэтическая традиция позволяет провести некоторую условную параллель между двумя этими образами.

Исключением будет соединение этих видов насекомых в знаменитом «Марбурге» в редакции 1928 года, причем звучание приписывается им обоим:

Одних это все ослепляло. Другим –
Той тьмою казалось, что глаз хоть выколи.
Копались цыплята в кустах георгин,
Сверчки и стрекозы, как часики, тикали.
(«Марбург»)

«Тикание» насекомых появится и в книге «Темы и вариации»: в стихотворении «В лесу» цикла «Нескучный сад» жуки и стрекозы наполняют окружающий лес жизнью:

Текли лучи. Текли жуки с отливом,
Стекло стрекоз сновало по щекам.
Был полон лес мерцанием кропотливым,
Как под щипцами у часовщика.
(«В лесу»)

Отметим, что в этом стихотворении насекомые приобретают то космическое значение, о котором мы говорили в начале нашей статьи. Но наиболее яркие, как нам кажется, образы стрекоз в «Темах и вариациях» появляются в предпоследнем стихотворении цикла «Нескучный сад»:
«Весна была просто тобою...»:

Не спорить, а спать. Не оспаривать,
А спать. Не распахивать наспех
Окна, где в беспмятных заревах
Июль, разгораясь как яспис,
Расплавливал стекла и спаривал
Тех самых пунцовых стрекоз,
Которые нынче на брачных
Брусах – мертвей и прозрачней
Осыпавшихся папирос.

188

Кажется, что эти насекомые как будто бы «вышли» из начала цикла «Нескучный сад», из стихотворения «В лесу», но эти образы тоже оказываются преображенными, и это преображение происходит через посредство смерти. И смерть уже таится в повышенной витальности описания стрекоз: расплавленное стекло, пунцовый цвет, глаголы «распахивать», «разгорались», «расплавливал», «спаривал» создают эффект неукротимой жизненной энергии, которая обращается мертвенностью и прахом.

В стихотворении «Весна была только тобою...» мортальный мотив также вводится через тему сна, причем, повторенную дважды: «Не спорить, а спать. Не оспаривать, / А спать...». Но стрекозы уже не наделены жизненностью, они мертвы и прозрачны, как и ушедшее лето, как и воспоминания, которые постепенно тают и отдаляются, разъединяя героя и героиню. И сама героиня в этом стихотворении становится «прозрачной» и «тающей» – она прямо не называется, но ее образ складывается из воспоминаний, «заплаканности» дней, из забытого флакона духов и осыпавшихся папирос, в которые превращаются стрекозы (эпитет «пунцовые» окрашивает не только самих стрекоз, но и папиросы – кажется, что это следы помады, что намекает на принадлежность этих образов к миру героини).

Как в сумерки сонно и зябко
Окошко! Сухой купорос.
На доньшке склянки – козявка
И гильзы задохшихся ос.

Насекомые попадают в склянку, которая ассоциируется с флаконом «невыдохшихся духов», появлявшегося ранее в стихотворении, что тоже соединяет их с лирической героиней. Также мертвые насекомые становятся символом угасшей, прошедшей любви. Интересно при этом сопоставление эпитетов «невыдохшиеся» духи и «задохшиеся» осы: духи активизируют память о возлюбленной, а осы становятся воплощением чувств героя, «задыхающегося», погибающего от неразделенной любви.

Отметим, что и в этом тексте появляется образ лошади, но в отличие от коня-кузнечика из стихотворения «В степи охладевал закат...», этот образ пропитан смертельными мотивами, скакун превращается в клячу, бредущую на убой, мечтательный певец – в обреченного, отвергнутого возлюбленного:

Разбитую клячу ведут на махан
И ноздри с коротким дыханьем
Заслушались мокрой ромашки и мха,
А то и конины в духане.

Если обратить внимание на строфическое построение стихотворения, также видно, что классическая деление на четверостишия нарушается, так же, как и в рассмотренном нами выше тексте. Девятистишие пронизывается ассонансным повторением ударного звука [а] в рифме (кроме шестой и девятой строки «стрекОз» – «папирОс», что акцентирует внимание на образе насекомого). Кроме того, все девять строк соединены рифмой, построенной на диссонансе, – соответствии согласных звуков рифмующихся слов при различии гласных звуков²² (не все ударные гласные совпадают, поэтому мы вправе говорить об этом виде рифмы):

Не спорить, а спать. Не оСПаРиВаТЬ,
А спать. Не распахивать наСПеХ
Окна, где в беспамятных заРеВаХ
Июль, разгораясь как яСПиС,
Расплавливал стекла и СПаРиВал
Тех самых пунцовых СТРекоЗ,
Которые нынче на БРаЧНЫХ
Брусах – мертвей и ПрОЗРаЧНей
Осыпавшихся ПаПиРоС.

Как и в стихотворении «В степи охладевал закат...», диссонансная рифма является сквозной, что усиливает выделение девятистишья в стихотворении (остальные строки разбиты на классические четверостишья), акцентирует внимание читателя, делает эти строки композиционным центром стихотворения, а значит и в этом стихотворении образы насекомых и связанные с ними мотивы наивысшего напряжения чувств, экстаза (творческого или любовного) оказываются в центре внимания читателя.

И в шестой вариации «В степи охладевал закат...» и в стихотворении «Весна была просто тобою...» насекомые становятся мелкими, дробными деталями, из которой рождается целый мир, элементы которого, попадая под скользящий, как будто случайный взгляд, прорастают, переплетаются, пронизываются творчеством и экстазом.

- ¹ Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. – С. 250.
- ² Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – С. 175.
- ³ Hansen-Löve A. Мухи русские, литературные // *Studia litteraria polono-slavice*. 4. Utopia czystości i gory smieci. Warszawa, 1999. – С. 95-131.
- ⁴ Злыднева Н. Инсектный код русской культуры XX века // Абсурд и вокруг. М., 2004. – С. 241-256.
- ⁵ Толстогузов П.Н. Насекомые в “Грифельной оде” Мандельштама: авторский контекст и традиция витийственного жанра // Историческая поэтика жанра. – 2006. – № 1. – С. 156-162.
- ⁶ Олейников Н. Стихи [Электронный ресурс] / публикация, подготовка текста и послесловие Игоря Ложилова // Звезда. – 2008. – № 6. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/6/ol10.html>; Эткинд Е.Г. Н. Заболоцкий. «Прощание с друзьями» // Поэтический строй русской лирики. Л.: Наука, 1973. – С. 298-310; Кузнечики Николая Заболоцкого, собранные Андреем Россомахиным: С приложением иллюстрированной библиографии прижизненных книг Заболоцкого. СПб., 2005. – 128 с.
- ⁷ Лённквист Б. Муха у Толстого и Хлебникова [Электронный ресурс] // *RussianLiteratureLM* – 2004. С. 299-306. – Режим доступа: http://ka2.ru/nauka/blnqst_6.html; Кузнечики Велимира Хлебникова, собранные Андреем Россомахиным: С приложением иллюстрированной библиографии прижизненных отдельных изданий Хлебникова. СПб., 2004. – 88 с.
- ⁸ Ватутина А.С. Инсектный сюжет в пьесе Маяковского «Клоп» // Известия алтайского государственного университета. – № 2 (78). Т. 1. – 2013. – С. 135-137.
- ⁹ Капинос Е.В. Литературная муха Л. Петрушевской в притче о празднике и его завершении // Критика и семиотика. – 2009. – Вып. 13. – С. 268-279; Бугаева Л.Д. Насекомое: динамика кинематографического образа // Международный журнал исследования культуры. – 2011. – № 2. – С. 89-93; Ковалев Г.Ф., Заки Синан Гх. Энтомосемизмы (названия насекомых) в художественных текстах русской литературы // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – № 7. – С. 234-237; Ватутина А.С. Энтомологические образы в фантастике: Г. Уэллс и А. Толстой // Сибирский филологический журнал. – 2013. – № 1. – С. 47-50; Шаулов С.С. «Гербарий» В. С. Высоцкого и «энтомологические» тексты А. С. Пушкина и Ф. М. Достоевского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 12-1 (30). – С. 217-219; Шлова Е.С. Поэтика природных микромиров в прозе Виктора Астафьева // Вестник московского государственного областного университета. Серия: русская филология. – 2011. – № 2. – С. 157-162; Ватутина А.С. Постмодернистский образ насекомого как квинтэссенция «высокого» и «низкого»: Д. Пригов, В. Пелевин, Л. Петрушевская // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2014. – № 2-3. – С. 219-223; Козубовская Г. П. Энтомология Н.В. Гоголя // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 6-2. – С. 26-29.
- ¹⁰ Злыднева Н. Инсектный код русской культуры XX века // Абсурд и вокруг. М., 2004. С. 241-256.
- ¹¹ Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. – С. 324-338.
- ¹² Гаспаров Б.М. Борис Пастернак: По ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 13.

- ¹³ Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: "Интрада", 1997. – С. 288-325.
- ¹⁴ Иванов Вяч. Вс. Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2015. – С. 455-456.
- ¹⁵ См.: Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Издательство «Индрик», 1997. – С. 516-522.
- ¹⁶ Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – С. 172-173.
- ¹⁷ Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-1925 годов в комментариях. М.: Высш. шк., 1993. – с. 46-63.
- ¹⁸ См.: Злыднева Н. Инсектный код русской культуры XX века// Абсурд и вокруг. М., 2004. С. 241-256.
- ¹⁹ Жолковский А.К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 92-93.
- ²⁰ Успенский Ф. Б. *Nabentsua fata libellulae*. К истории русских литературных насекомых // Вестник ПСТГУ. – Серия 3: Филология. – 2008. – №12. – С. 60-80.
- ²¹ Топоров В. Н. Этимологические заметки // *Ad fontes verborum: Исследования по этимологии и семантике: К 70-летию Ж. Ж. Варбот*. М., 2006. – С. 384-416; Нива Ж. Цикады и стрекозы: Мандельштам и Белый // *Эткиндовские чтения II-III*. СПб. Издательство ЕУСПб, 2006. – С. 138-146; Злыднева Н. Инсектный код русской культуры XX века// *Абсурд и вокруг*. М., 2004. С. 241-256; Плотникова-Робинсон В. А. Стрекоза или кузнечик? [О лексическом значении слова "стрекоза" в басне И. А. Крылова "Стрекоза и Муравей"] / В. А. Плотникова-Робинсон // *Лексикографический сборник*. – 03/1958. – Вып. 3. – С. 133-138; Фаустов А.А. Голос стрекозы в русской поэзии // *Мировое дерево*. – 2004. – № 11. – С. 130-146.
- ²² Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-1925 годов в комментариях. М.: Высш. шк., 1993. – С. 66.

О. В. Субботина

От обжоры до гурмана: грех чревоугодия в европейской графике XV-XVI веков

В сердцах чревогодников – сновидения о снедах и яствах;
в сердцах же плачущих – сновидения о последнем суде и о муках.

Иоанн Лествичник Слово 14.

О любезном для всех и лукавом владыке, чреве.

192

В христианском сознании идеалам умеренности, воздержания и аскезы, главным образом, связанным с монастырской средой, противостояли обжорство, невоздержанность в еде и питье. Списки и реестры грехов появляются очень рано, уже в IV веке Евгений Понтийский классифицирует страсти души, в число которых входили: чревоугодие, сладострастие, роскошь, грусть, гнев, уныние, тщеславие, гордыня, – где обжорство стоит на первом месте. Вслед за ним Иоанн Кассиан в своих сочинениях «О монашеских установлениях» и «Собеседования египетских отцов» повторяет основной список из восьми грехов. В текстах Кассиана каждый из них подразделяется на роды: «Чревоугодие имеет три рода: первый род, который понуждает спешить к обеду прежде установленного законного часа; второй род который услаждается наполнением чрева и пожранием некоторых кушаний; третий род, который желает лакомой и отлично приготовленной пищи»¹. Далее Кассиан пишет, что «от этих трех причин происходят разные и самые злые недуги души. (...) от первой рождается ненависть к монастырю (...) от второй возбуждаются огненные воспламенения сладострастия и похоти, (...) а третья оплетает узами сребролюбия»². Это важная мысль, которую впоследствии разовьют другие средневековые авторы: чревоугодие является вратами для других грехов, оно ведет за собой большую часть пороков. Особенно тесно оно переплетается со сладострастием, «широк путь чревоугодия, вводящий в пагубу блуда, и многие идут по нему. Но узки врата и тесен путь воздержания, вводящий в жизнь чистоты, и немногие входят им» (Мф. 7, 14).

Борьба с этим духовным недугом сложней, чем просто преодоление телесных желаний, так как, по словам того же Кассиана, «чревоугодие нельзя пресечь, как прочие пороки или совершенно истребить (...), а только ограничить или обуздать»³, поскольку полная победа над ним – это телесная смерть. Другой важной идеей, которая развивается в богословской литературе от Иоанна Кассиана до Алана Лилльского и Жана Жерсона является его связь с грехопадением и вкушением плода с древа познания, что привело к изгнанию человека из Рая. Григорий Великий писал в «Бе-

седах на Евангелие», проводя параллель между Христом и Адамом, что «первый человек столкнулся с тремя искушениями: чревоугодием, тщеславием и скупостью. Дьявол, использовал те же средства, которыми победил первого человека, искушая второго, но сам был побежден»⁴. Таким образом, невоздержанность в еде и питье находится среди самых страшных в иерархии грехов.

Во многом переломным моментом по отношению к пище, а соответственно и к чревоугодию является XIII век. Так Фома Аквинский (1225-1274) в «Сумме теологии» разграничивает уже пять путей этого греха:

- употребление пищи роскошной, экзотической или дорогой;
- чрезмерное по количеству употребление пищи;
- употребление пищи изысканно приготовленной;
- употребление ее в неподходящее время;
- поедание ее со страстью⁵

Первые три пункта относятся к качеству пищи как таковой, а два других к ее употреблению. Неудивительно, что великий теолог столь много внимания уделяет не только процессу питания, но и вкусу пищи. В XIII веке изобилие обозначает не только есть много, но и есть хорошо, что соотносится не только со вкусовыми особенностями продуктов, сдобренных специями и приправами, но и с тем, как они приготовлены, сервированы, и в каком обществе человек их вкушает. В романе Кретьена де Труа «Эрек и Энида» даже трапеза в лесу накрывается на белой скатерти, вино подается в кубках, сыр на блюдах, а в сцене пира у короля Эврена, автор замечает: «Но лучше, чем вино и яства / Застолья радостное братство / Всего и слаще и вкусней / Веселье взоров и речей»⁶. А Рауль де Удан в «Сне из Преисподней», повествуя о грешниках, которые подаются на адский стол, изощренно описывает сами блюда: ростовщиков в собственном соку, разбойников в чесночном крепком маринаде: «А после мы досыта ели / Судейских рубленых на кнели / Ханжей, прижѣных в лицемеры // Монахов черных в малOVERья / Поповских потаскух с лучком / Бенедиктинок с чесночком»⁷.

Как отмечает Монтанари Массимо в книге «Голод и изобилие. История питания в Европе»: «В XIII веке мы присутствуем при рождении хороших манер, застольного ритуала, основанного скорее на изяществе, чем на силе, скорее на форме, чем на содержании (и в плане еды тоже). (...) в куртуазной среде такие манеры начинают определяться как знак социальных различий, и упор делается уже не на количестве потребляемого, но на качестве и способах потребления»⁸. Таким образом, немного позднее, с XIV века уже можно говорить об «особой аристократической культуре питания, обретшей устойчивые формы, в которой важную роль играл застольный ритуал (...) теперь важно правильно рассадить гостей, занять их утонченной беседой, удивить дорогими и вкусными блюдами, роскошной сервировкой и таким образом продемонстрировать как собственное богатство, власть и могущество, так и свой вкус, и мастерство повара»⁹ (Илл. 1). Именно в это время появляются первые поваренные книги в Европе, сначала в Италии и Франции, потом в Англии и Германии. Папа Римский Иннокентий III в своей речи «De contemptu mundi», бичуя грех чревоудия, говорит о новых формах обжорства, которые являются «плодами безумных человеческих страстей; (...) недостаточно вкусной еды, которая приходит естественным путем (с воды, от земли, деревьев), все требуют, все покупают принасти и ароматы»¹⁰.



Илл. 1. Аноним. Месяц Январь. Ок. 1500 г.

194

Илл. 2. Грех Чревоугодия. Часослов Пирпонта-Моргана, 2-я пол. XV в. Нью-Йорк, Библиотека Пирпонта-Моргана.

К XIII веку в книжной миниатюре уже достаточно устойчивыми являются две основные тенденции изображения обжорства: это жанровая сцена, где мы наблюдаем сидящего за столом тучного человека, с жадностью поедающего все блюда, которые на нем находятся. Другой вариант – аллегорическая фигура с устойчивыми атрибутами, это может быть кувшин или кубок, наполненный вином или пивом, в руках главного персонажа, свиной окорок или дичь. Говоря о бестиарных образах, сопровождающих чревоугодие, стоит прежде всего упомянуть свинью, кабана, волка и медведя. Оно может быть представлено как мужской, так и женской фигурой, восседающей верхом на животном, которое, в других изобразительных вариантах находится у его ног (Илл. 2).

Если говорить о волке, то он в искусстве Средних веков и раннего





Илл.3.
Питер ван дер
Хейден.
Кухня толстых.
По Питеру
Брейгелю
Старшему,
1563 г.

Илл.4 (внизу).
Эдгард Шен.
Крестьянская
свадьба, 1526 г.
Герцогский музей,
Гота, Германия.



Нового времени имеет четкую негативную семантику и является одним из воплощений дьявола. Как сказано в Эшмолском bestiarii, «вся сила волка содержится в его пасти и мощной груди (...) он питается то добычей, то землей, то ветром. Говорят, что у волчицы появляются детеныши не раньше мая, когда приходит буря и грохочет гром»¹¹. Таким образом, ненасытность волка, постоянный поиск пищи соотносится с аппетитом грешника, который счастлив только сидя за столом. И как волк довольствуется исключительно мясом, так и чревоугодник предпочитает жирную пищу. Если рассматривать то, что стоит на столах обжор, то это будут в первую очередь мясные блюда: свиные окорока, молодые поросята запеченные целиком, тушки птицы и дичи. Изобилие связывается напрямую с тяжелой животной пищей, затем это хлеб и, конечно же, вино или пиво (Илл. 3-4).

И если в XIII-XV веках все упомянутые образы, являющиеся зооморфным эквивалентом обжорства, встречаются достаточно часто, то к XVI веку остается самый устойчивый из них – кабана. Это зверь опасный и



Илл. 5. Георг Пенц.
 Чревоугодие,
 серия Семь смертных
 грехов,
 1-я пол. XVI в.

зловонный. Если следовать трактату Анри де Ферьера об охоте «Книга короля Умеренности и королевы Разумности», то он обладает 10 характеристиками свойственными антихристу и является воплощением сил враждебных Христу:

- он черный и ошетилившийся, подобно тем людям, которые через свои грехи утратили духовный свет и погрузились в мрачное состояние;
- он лицемерный и вспылчивый, как множество людей этого мира, которые не имеют милосердия и смирения, и наполнены грехами и предательством;
- он полон гордыни;
- он драчун;
- кабаны вооружены двумя клыками подобными двум ножам, которые напоминают кинжалы и служат для драки, словно у тех людей, которые ссорятся выйдя из таверны;
- они всегда опускают голову к земле, как многие люди, которые пренебрегают духовными вещами и не отплачивают благодарностью Богу;

196

- он всегда роет землю подобно тем людям, которые ищут хорошее вино и мясо, стремятся к наслаждению плоти, думая, что нет иного рая;
- он постоянно в грязи;
- его копыта схожи с ногами антихриста;
- он постоянно роет и ест, его постель глубоко в земле, подобно человеку который возится среди грехов и тщеславия этого мира и будет погребен в земле с червями, которые его съедят и его душа пойдет в ад во славу антихриста¹².

Каждое из свойств этого животного сопровождается сравнением с грешником и его неправедной жизнью. Абсолютной противоположностью кабана является олень, гордый и благородный зверь (как и охота на него – благородное занятие). Если кабан связан с антихристом, то олень с Христом, и в рукописях эти образы часто помещались один за другим. По словам Мишеля Пастуро, «В конце Средневековья негативный образ кабана даже гнушается, так как ему начинают приписывать пороки, которыми до тех пор была наделена только домашняя свинья: нечистоплотность, прожорливость, невоздержанность, похотливость, лень»¹³ (Илл. 5).

Основными чертами облика кабана являются, в первую очередь, торчащие клыки, вздыбленная на спине и холке темная шерсть, копыта. Все эти маркеры сближают его с характеристиками нечистой силы, демонов, антихриста.

Таким образом, и волк, и свинья, и кабан характеризуются прожорливостью и ненасытностью, как и чревоугодник. В графике это выражается либо через большое количество блюд, находящихся на столах, либо через нарушение этикета, который призывал есть неторопливо, медленно, с достоинством. И более того, быстрое поглощение пищи соотносится с преисподней и самим нечистым, так как «в inferнальных сценах, среди прочих сюжетов, пожирание нередко выступает как центральное действие,



197

Илл. 6. Эдгард Шен. Четыре свойства вина, 1528 г.
Художественное собрание крепости Кобург

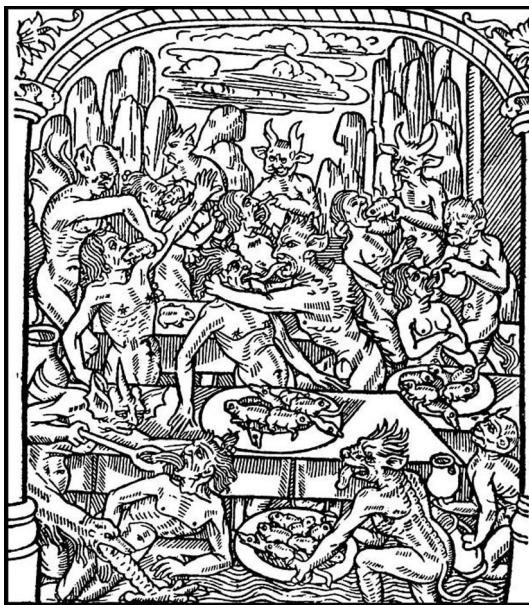
которым занят верховный дьявол»¹⁴.

На гравюрах изображалось беспорядочное, торопливое поглощение еды, сама же пища чужда изысканности, а меню не отличалось разнообразием: окорока, хлеб, вино или пиво. И более того, зачастую застолье заканчивается тем, что кому-нибудь из персонажей плохо и его рвет рядом со столом, что свидетельствует о переизбытке пищи или алкоголя и что ни то, ни другое не пошло ему на пользу. В графике же XVI века подобный казус случается с кабаном или свиньей, которые сопровождают



Илл. 7.
Питер ван дер Хейден.
Страна лентяев,
по картине
Питера Брейгеля Старшего,
после 1570.
Нью Йорк,
Метрополитен музей

Илл. 8.
Наказание чревогодников.
Пастушеский календарь,
ок 1480 г.
Мюнхен,
Баварская
государственная
библиотека



198

фигуру чревогодия. Так у Эдгарда Шена на гравюре «Четыре свойства вина» (Илл. 6) представлены последствия чрезмерного винопития, среди которых глупость, гнев, непристойное поведение и обжорство, рядом с каждой сценой изображено животное, аллегорически воплощающее все упомянутые пороки. И рядом с неумеренным пьянством – свиньи, представляющие грех чревогодия и невоздержанности, как и мужчина лежащий поблизости. Человеческие чувства обманчивы, зачастую они могут быть «инструментом греха»¹⁵ и ловушкой дьявола. Так вкусовое разнообразие может привести к неумеренности чревогодия, зрение – к гордыне, а тактильные ощущения к вожделению и сладострастию. Неслучайно на гравюрах к поэме Себастьяна Брандта «Корабль дураков» изображены пять кораблей – пять чувств человека, а возглавляет их судно Евы с деревом познания на палубе. На борту Вкуса – застолье, на мачте вьется флаг с изображением свиньи – аллегории чревогодия, а на корабле Осязания развешается стяг с зооморфным образом Сладострастия – козлом.

Изобилие еды и питья – мечта европейцев, часто страдавших от голода в годы эпидемий и неурожая, воплотилась в образе страны Кокань – земли благоденствия и достатка, где «стены домов сделаны из окуней, лососей, сельдей, а крыши – из осетрины и ветчины, где куски жареного мяса растут прямо на полях, как хлеба, на улицах повсюду жарятся жирные гуси, везде стоят накрытые столы, и можно есть и пить, сколько душе угодно»¹⁶. Жак Ле Гофф назвал ее «единственной средневековой утопией»¹⁷. Во всех описаниях этой фантастической страны акцент делается в первую очередь на гастрономическое изобилие и беззаботность, но к XVI–XVII векам она «заселяется пьяницами, бездельниками, чревогодниками, и ее описание выполняет нравоучительную функцию – предостеречь людей от превращения в подобных существ»¹⁸. Одним из ярких воплоще-

ний этой сказочной страны является «Страна лентяев» Питера Брейгеля, позднее гравированной Питером ван дер Хейденом (Илл. 7).

Смертный грех влечет за собой неизбежную кару, поэтому еще одним примером изображения обжорства являются картины наказаний в потустороннем мире. Похожие изображения тиражировались во многих популярных изданиях, таких как «Пастушеский календарь», трактат «L'art de bien vivre et de bien mourir» и др. Адская кухня, как и земная пища чревоугодника, не отличается большим разнообразием, это в основном змеи, лягушки и жабы, которыми насильно потчуют грешников (Илл. 8). Нередко душа самого обжоры является блюдом и ее поджаривают на вертеле «словно жирную свинью», заправляя соусом из воды, соли, вина, желчи, уксуса, яда и отправляя к столу адского царя»¹⁹.

Таким образом, вопреки тому, что начиная с XV века значительно изменилось отношение к пище, ее вкусу, сервировке, этикету, иконография греха чревоугодия следует выработанным схемам и атрибутам. Вместо разнообразия – простота и примитивность пищи, вместо приятной беседы – набитый рот, вместо сдержанности – грубые жесты, вместо наслаждения вкусом – равнодушное пресыщение, нечистоплотность, неразборчивость, подчеркнутая физиологичность, сближающая обжору со свиньей или вепрем и уподобляющая его этому животному. Все это вполне объяснимо, так как грех должен отталкивать и вызывать страх и отвращение, а не привлекать.

¹ Кассиан Римлянин Иоанн Собеседования египетских отцов. М., 2008. С.162.

² Там же. С.163.

³ Там же. С.179.

⁴ Цит по: Casagrande Carla, Vecchio Silvana. Histoire des péchés capitaux au Moyen âge. P., 2009. P. 195.

⁵ Фома Аквинский. Сумма теологии. Часть 2-2. Вопрос 148. Киев, 2014.

⁶ Кретьен де Труа. Эрек и Энида. Клижес. Серия «Литературные памятники». М., 1980. С. 171.

⁷ Книга завещаний. Французские поэтические прощания и завещания XIII-XV веков. М., 2012. С.183.

⁸ Массимо Монтанари. Голод и изобилие. История питания в Европе. М., 2009. С. 123.

⁹ Словарь средневековой культуры. Под общей ред. А.Я.Гуревича. М., 2003. С.173.

¹⁰ Массимо Монтанари. Голод и изобилие. История питания в Европе. М., 2009. С. 124.

¹¹ Cintré René. Bestiaire médiéval des animaux familiers. Rennes, 2013. P. 42.

¹² Ibid. P. 30-31.

¹³ Пастуро Мишель. Символическая история европейского Средневековья. СПб., 2013. С.75.

¹⁴ Махов А.Е. Средневековый образ между теологией и риторикой. Опыт

толкования визуальной демонологии. М., 2011. С.167.

¹⁵ Nordenfalk Carl. The five Senses in Late Medieval and Renaissance Art. // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1985 Vol. 48. P.13.

¹⁶ Словарь средневековой культуры. Под общей ред. А.Я.Гуревича. М., 2003. С.173.

¹⁷ Le Goff J. L'utopie médiévale: le pays de cocagne // Revue européenne des sciences sociales. 1989 Т. 27. N 85. С. 276.

¹⁸ Силантьева О.Ю. Страна Кокань и Шларэффия во французской и немецкой литературе XVII-XIX веков. Дисертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2006. С.15.

¹⁹ Махов А.Е. Hostis antiquus. Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. М., 2013. С.310.

Алиса Львова

Плеоназм чувств,
или радость от гадости

...Я пить хочу. Горит моя гортань
В ней – скорпионы мерзостная дрянь!
Язык мой – враг мой вытянут как жало...

И – разрешилось! Ливнем снизошло
Все мокрое: асфальт кирпич стекло
Ты льешься в горло – мало! мало! мало!

(Г. Сапгир. «Лингвистические сонеты», «Вода»)

201

Что значит «мерзостная дрянь»? Зачем это масло масляное? Зачем не сказать просто «лошадь»?

А затем, что этот плеоназм – просто лингвистическая сигнатура Скорпиона.

Разберёмся. И сразу скажем, что наша заметка не об астрологии. Она об *астрофилологии*. Дьявольская разница. Разные знаки зодиака не просто по-разному чувствуют, но (и это главное для астрофилолога!) по-разному свои чувства выражают в тексте. Вплоть до его микроуровней.

Стихотворение Сапгира, вынесенное в эпиграф, можно разбирать и на стилистике, и на астрофилологии как профессиональную саморефлексию; как очень разборчивую, очень яркую скорпионскую подпись. Скорпион – центральный знак круга чувства. Он всё воспринимает в категориях чувств; чувства его всегда переливаются через край, и лучшего выражения для них, чем плеоназм, просто не найти. Для Скорпиона чувства не просто каналы связи с внешним миром; у него их не пять, а гораздо больше – потому что к имени любого явления, если речь о Скорпионе, нужно подставлять слово «чувство». Так он воспринимает мир.

Если далеко не каждый писатель склонен к астрофилорефлексии, то Сапгиру она была очень свойственна. В 1994 году вышла книжка «Твой гороскоп», где он дал очень точные и остроумные характеристики вех 12-ти знаков. Главка о Скорпионе завершается очень важным признанием: «По себе знаю». Сапгир из тех, кто своё скорпионство видел и анализировал.

Итак, скорпионские чувства. Мы не будем здесь касаться физической сенсорики. Безусловно, Скорпион её, очень мягко говоря, не лишён. Она пронизывает всё, о чем пойдёт речь.

Мы скажем о других чувствах.

Чувство языка

Пожалуй, оно самое главное. Сонеты «Вода» и «Огонь» не случайно объединены в цикл лингвистических. Язык на уровне RES (как анатомический орган) и на уровне VERBA (как «инструмент художественности») у Скорпиона, как ни у какого другого знака, сливаются в одно целое, чему синоним – «жало».

Язык мой – враг мой вытянут как жало...

Речь, язык, способ выражения мыслей, как и пять основных чувств – это сфера Меркурия; а он у Сапгира тоже в Скорпионе. Такой человек обладает острым пронзительным умом, быстро схватывает суть вещей; проявляет интерес ко всему тайному и криминальному, часто в ущерб себе. Язык – внутренний враг, настоящий, «RESный» скорпион, «мерзостная дрянь», обозначенная в тексте не только лексическим плеоназмом, но и фонетическим повтором, аллитерирующим «ррррр». Эти горящие скорпионы и жгут гортань, и просят пить. И они есть всегда. Множественное число, – это тоже плеоназм, свидетельствующий о том, что весь кошмар происходит на уровне VERBA. На уровне RES хватило бы и одного скорпиона.

202

Чувство борьбы

Оно также относится к основным; без борьбы Скорпион не живёт. Жизнь и смерть, любовь и ненависть, чёрное и белое... На уровне VERBA это избыток оппозиций, часто сжатых до оксюморона – жалящих мгновенно.

Чувство стихий

Две стихии постоянно борются в поэзии Сапгира: вода и огонь. Принадлежащий к стихии воды Скорпион живёт под энергией двух планет: Плутона и огненного красного Марса. Огонь и вода рядом не только в названиях сонетов; их близость отражена на всех уровнях текста – вплоть до фонетического. «Гор-гор-скор» – гортань горит от скорпионов. Скорпионы – существа, способные жить в огне горящей гортани.

И вот – долгожданный поток воды. Она – ливень, льющийся в горло – прямо на горящих скорпионов, на их жало, губящий их. Но в этом и самая суть знака Скорпион: упоение смертью. Рифма «жало – мало», четверной эпифорический повтор слога – «ло»: «горло ло-ло-ло» – как знак борьбы. Борются мужественный огонь (аллитерация на «р» в первой строфе») и женственная вода (повтор звука «л»). А взаимопроникновение на уровне букв выражено присутствием одной-единственной «вражеской» буквы в последних строчках каждой строфы:

Язык мой – враг мой вытянут как жало...

(здесь «водная» «л» – последняя согласная буква – как знак надвигающейся водной стихии)

Ты льешься в горло – мало! мало! мало! –

(здесь единственная «мужская», огненная буква «р» – в середине, буквально захламлена обилием водных «л»). И тем не менее – мало, мало, мало. Скорпион – это ненасытность, это стремление к пожиранию, уничтожению:

Каждое мгновение – это пожирание.
(«Сущность»)

Чувство красного цвета

Красный цвет, цвет крови – самый частый. Красный марсовский огонёк в стихах Сапгира загорается постоянно: «Нога сворачивается хвостом скорпиона... Красный свет. Человек сидит эдаким подгоревшим кренделем. Голова трясется. шпын-с-с-с... («Страшный суд»).

В сонете «Вода» красный цвет дан имплицитно: «*Горит* моя гортань».

Чувство тяги к безобразному

«Мерзостная дрянь» – основная сфера интересов любого Скорпиона. Тяга к отвратительному, к дисгармонии и антиэстетизму, стремление во всём дойти до дна, обнаружить в любой красоте семена гниения и распада – в этом суть скорпионской эстетики.

Вся в рясе течет полудохлая Клязьма
В осоке видна утонувшая кукла
К осени – дождь... Но и солнышко дразнит
Окраина вся менструально набухла
Что все это – кукла плакаты бараки?
Наверно какие-то тайные знаки...»
(«Подмосковный пейзаж с куклой»)

«Менструально набухшая» окраина – метафора ярко цветовая, сексуальная и откровенно отталкивающая, но семиотически значимая. В любой мерзости и гадости Скорпион ищет и находит тайные знаки. Материал для сравнений и аналогий он часто берёт из самой тошнотворной сферы.

И лексику, и рифму выбирает самую откровенную, шокирующую:

Как упивался поцелуй
До крови! Как окреп и вырос хуй!
И ревность обжигает так же ярко!

Сексуальность – второе я Скорпиона – тоже замешана на крови и смерти. И тоже связана с языком. Этот пример – свидетельство наличия всех пяти чувств на уровне RES. А на уровне VERBA – знакомая нам игра красным цветом, метафорикой огня и борьбой аллитераций: в мягкое упоминание «л» первой строки резко вмешивается «р» двух следующих; причём налицо оживление метафоры при помощи синэстезии. «Жгучая ревность»

– банально; а вот ревность, обжигающая «ярко» (то есть зримо и наверняка красным цветом) – это уже принципиально ново. И называется это стихотворение «Сонет Петрарки» – иначе говоря, он тоже из числа филологических. Или лингвистических.

Вот как Сапгир описывает Париж:

Люблю Париж – с утра он пуст и чист

.....

Но в сущности Париж мочою пахнет

А над Монмартром – призрак в небесах – нет!

Белея куполом сверкает Сакрекёр...

(«Париж»)

Сверкает – но пахнет мочой; или пахнет мочой – но сверкает. Кому как нравится. Налицо конфликт двух чувств: зрения и обоняния. Но после скорпионского определения трудно видеть в Париже только сверкание и не вспоминать, что название поселения, на месте которого возник Париж, – Lutetia, грязь.

В любой красоте найти безобразное; в любом безобразии – красоту.

В этом ряду трудно обойтись без сигнатуры ещё одного Скорпиона – Достоевского: «Но в этой комнате я заметил одно ужасное животное, какое-то чудовище. Оно было вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее, и, кажется, именно тем, что таких животных в природе нет, и что оно нарочно у меня явилось, и что в этом самом заключается будто бы какая-то тайна». В сне Ипполита сконцентрированы все скорпионские ключевые слова: животное гадко и ужасно – и в нём заключается тайна.

204

Чувство тайны

С тайной связаны два главных скорпионских семантических комплекса – разумеется противоположно направленных: раскрытия-узнавания-понимания и укрытия-запутывания-зашифровывания. Раскрыть чужую тайну и скрыть свою. Скрыть – путём сложнейшей системы шифров и кодов: пусть разгадывают, ищут не найдут единственной отгадки. Так проявляется скорпионство на микроуровне текста.

Поэтика абсурда, всевозможные игры со звуками, дробления слова, анафразы, полуслова, ребусы – всё это проявления скорпионской тяги к зашифровке, укрытию своей тайны. Редкий автор, пишущий о Сапгире, не говорит о его кровном родстве с Хлебниковым. А как не быть родству – если Хлебников тоже Скорпион.

Разговор о чувствах Скорпиона и способах их выражения в тексте можно только начать. Окончить его трудно. Поэтому в завершение заметки дадим скорпионское стихотворение с характерным названием – «Неоконченный сонет».

И обратим внимание на его последнее слово:

Четверг. С утра я позвонил в Москву

Сошел с крыльца на снег навстречу солнцу

Увидев близко розовую сойку

Обрадовался я что я живу

Дорогу помню – желтую постройку
Опять сегодня поздно я усну
А в дымчатое нежное высоко
Вливалась синь предвосхитив весну –

И что созвучно всей моей душе
Которую за много лет я снова
Сверкали звезды грозно и лилово –

Почувствовал

¹ Стихи Г. Сапгира цит. по: Сапгир Г. Сонеты на рубашках. 1975-1989/ Предисл. А Битова . – 3-е изд, доп. – Омск, 1991.

Мифологика идеального восприятия («Святой Марк» Жоана Гимараинса Розы)

206

Имя бразильца Жоана Гимараинса Розы (1908 – 1967) стоит в одном ряду с иными эмблематическими для Латинской Америки именами крупнейших латиноамериканских писателей. Но – в отличие от Хорхе Луиса Борхеса, Алеко Карпентьера, Марио Варгаса Льосы, Габриэля Гарсиа Маркеса – Гимараинс Роза практически неизвестен и недоступен русскоязычному читателю: по-русски творения бразильского прозаика представлены одним небольшим томом рассказов¹. Между тем в поэтике Гимараинса Розы совершенно по-особому осуществилась та самобытность взаимодействия художественного слова и человеческого мировосприятия, литературы и реальности, открытие которой безоговорочно и явно ввело латиноамериканскую словесность в XX веке в мировой литературный процесс.

Считая себя писателем «по происхождению», теоретизировать о своем творчестве бразильский прозаик не слишком любил. Он раскрывал принципы своего искусства скорее по принуждению, встречая явное недопонимание со стороны критики или читательской аудитории, кропотливо выявляя неточности перевода своих произведений на тот или иной язык. И все же – при вхождении в мир Гимараинса Розы – весьма важны редкостные поэтологические наблюдения писателя над своим методом. Среди таковых особое место занимает, пожалуй, диалог с Г. Лоренцом, состоявшийся во время Конгресса латиноамериканских писателей в 1965 г. В этом – во многом итоговом – диалоге возникла основополагающая формула: основанием своего художественного мира писатель тогда назвал специфическое отношение к слову, способное восстановить сущностное единство слов и вещей, определив его как «чувство метафизики языка»².

По мнению Гимараинса Розы, «метафизика языка» была доступна Гете и Достоевскому, Ортеге-и-Гассету и Томасу Манну, Толстому, Флоберу, Бальзаку и Рильке, – этих писателей он считал среди близких себе по духу. А самого себя он вполне серьезно называл мистиком, включая момент «откровения», как принципиально необходимый, в систему своего творческого метода³. Писательство воспринималось Гимараинсом Розой как священнодействие, как приобщение к Божественной истине, ибо для него была жизненно актуальна тождественность Слова и Бога (Díalogo, 88). Задачей истинного писателя, согласно Гимараинсу Розе, является обнажение первичной семантики: «Я стремлюсь таким образом употреблять всякое слово, как будто оно только что родилось, стремлюсь

омыть его от нечистот обыденной речи и вернуть ему его первоначальный (бытийный) смысл» (Diálogo, 81)⁴. А возвращение слову его бытийного смысла столь же важно в жизни человека, как открытие вакцины против оспы или изобретение иных противоядий⁵. Ведь только погружаясь в размышление над словом, человек открывает самого себя (Diálogo, 83). В метапоэтике Гимараинса Розы творчество, работа со словом, овладение «своим» словом описываются как любовные отношения: «Я состою в любовной связи с речью, только вместе мы способны произвести нечто существенное на свет» (Diálogo, 83)⁶. А истинное писательство (ответственность перед словом, познание словесной реальности) всегда синонимично Богопознанию, а, следовательно, «помогает человеку победить зло» (Diálogo, 84).

Мистическое благоговение перед словесной реальностью, характерное для Гимараинса Розы, сущностно стыкуется с общей для латиноамериканских писателей замороженностью словом. Х. Лесама Лима и Х.Л. Борхес, О. Пас и Г. Гарсиа Маркес, К. Фуэнтес, многие другие, каждый по-своему акцентировали онтологическую значимость овладения словом, способным создать – раскрыть смысл мира. В историко-культурном контексте проблема «своего слова» естественно объясняется возникшим в процессе духовной автономизации Латинской Америки переживанием «чужого» и «чуждого» слова, ощущением обделенности собственным языком, особенно актуальным для литературы, которая, за малым исключением, развивается на европейских языках и вынуждена оставаться в границах «внутренних форм» той или иной европейской языковой системы. Самобытный смысл возникает в процессе семантических трансформаций с добавлением к уже устоявшейся системе значений ситуативного оттенка смысла. Не случайно именно с наращением «оттенков» (matiz) смысла связывал эволюцию самобытной латиноамериканской литературы один из философов культуры латиноамериканизма доминиканец П. Энрикес Уренья.

«Бразильцу еще только предстоит создать свой собственный язык, – утверждал писатель (Diálogo, 74), считая, впрочем, что незавешенность системы «бразильского» языка, переживаемая динамика формирования придает ему особую жизнотворческую силу. По сравнению с португальским, бразильский «язык» сильнее, семантически и метафизически богаче, сокровеннее, ближе к первосмыслам мира. Он предстает как пролиферирующая система, впитывающая и объединяющая смыслы (что исторически объясняется вполне научными причинами этнокультурного взаимодействия, лексическим обогащением за счет афро-индейского влияния), как система открытая, транслиминальная. Так понимаемый и так оцениваемый «бразильский» язык идеально соответствует пограничной открытости, транслиминальности бразильского мира. А художественная система Гимараинса Розы выстраивается из сугубо латиноамериканской органической слиянности человека и мира; вырастает из напряженного переживания и осмысления мистической тождественности творца с породившим его пространством

«Я – человек из сертана, – так не раз определял самого себя писатель. – Малый мир сертана, мир сущностный и контрастный, является для меня символом и моделью моего художественного универсума» (Diálogo, 66). Глубинное пространство Бразилии – бескрайние засушливые граничащие с лабиринтами сельвы бразильские степи, именуемые серта-

нами, – Гимараинс Роза преобразил в метафору и символ всего бразильского мира, явив в своем мире-сертане идеальное соответствие физики и метафизики, природных и духовных качеств, генерирующих творческую энергию: «Чтобы быть чародеем слова, чтобы овладеть алхимией крови человеческого сердца, надо родиться в сертане» (Diálogo, 85), – утверждал писатель. Он описывал свой сертан как землю «вечности и одиночества», поскольку и вечность, и одиночество способны раскрыть тождество человека и мира. В системе художественной метафизики Гимараинса Розы сертан являет собой особое хронотопическое образование: он онтологически выделен из потока времени в мифологическую вечность; в целостности его пространства человеку может открыться (может быть дана) вся полнота «своего Я, которое еще не познало, что такое Ты» (Diálogo, 86). В отсутствии инобытия «Другого», в слиянности всего со всем проявляется первокосмичность сертана. Однако, бесконечность становления этого мира подразумевает и его соотносимость с первохаосом, где человек может и «найти и потерять себя», может слиться с вечностью или раствориться в небытии. Сам же «человек бразильский» описывается Гимараинсом Розой (напомним, что все перечисляемое выносится писателем на открыто-идеологический уровень) как «мудрец, следующий логике алогизма», воспринимающий мир через «чувство-мышление (sentir-pensar)» (Diálogo, 91).

Согласно синтетическому «чувство-мышлению» выстраивается идеальная бразильская картина мира, в обязательном порядке включающая особый эсхатологизм: постоянное ожидание Конца света и глубинную уверенность в том, что «Конец света бразильцы переживут и смогут основать свое царство добра и справедливости» (Diálogo, 92). В чувство-мышлении преодолеваются линейность и иерархическая подчиненность форм познания реальности, закрепленных в известной триаде «ощущение – восприятие – представление». Чувство-мышление центрирует формы стягивает крайние формы к середине, как бы проявляя их потаенное бытование в глубине «восприятия». В конечном итоге, «чувство-мышление» (синтетическое, органическое единство ощущений и представлений, интуитивного и рационального, мифа и логики) определяет не только неуловимую сущность «бразильскости» (brasileidade), но, одновременно, и идеальную сущность человечности и, соответственно, универсального идеального человеческого – творческого – восприятия реальности.

Формула «чувство-мышление» – формула идеального восприятия реальности – возникла, как уже указывалось, в диалоге, итогом по отношению к художественному творчеству писателя. Но, как представляется, итог этот устанавливал идеальный модус последующего чтения текстов Гимараинса Розы, выстраивавшихся в поисках и в обретении мифо-логики «чувство-мышления», подразумевающего сущностное тождество слов и вещей, человека и универсума и предназначенного для постоянного обновления в мифо-логическом восприятии читателя.

Первым завершенным опытом воплощения мифологии идеального восприятия явился первый опубликованный сборник рассказов Гимараинса Розы – «Сагарана» (Sagarana, 1946). Вспоминая о создании этого сборника, Гимараинс Роза писал, что первый побудительный импульс к его написанию был одновременен с пробуждением особого влечения к языку. Сам писатель с детства обладал феноменальными языковыми способностями: он в совершенстве знал немецкий, английский, постепенно

выучил все языки романской группы; выучил русский и сербохорватский, древнегреческий и греческий современный, шведский, датский и венгерский, китайский и хинди, персидский и японский. «Я бы хотел знать эскимосский и татарский. Я бы хотел знать язык, на котором говорили до строительства Вавилонской башни», – вполне серьезно признавался Гимараинс Роза. Ведь именно до Вавилонской башни мир еще был первоначален, был чудесным образом един, и каждому имени соответствовала своя вещь. В разноязычии современного мира Гимараинс Роза пытался превратить многие имена в эхо друг друга; стремясь возродить сакральность именных соответствий, он пытался заново прожить жизнь слова как стихии. Однако, для воплощения языковой стихии всегда нужен мир вещей. Выбирая место для первого своего языкового действия, писатель понял, что оно может свершиться во всей своей истинности только в мире сертанов, где «дела человеческие столь же отчетливы, как деяния судьбы»⁷. И именно эта отчетливость свойственна особой архаической коллективности, которая, по мнению писателя, реально проявляется в мироощущении сертанца.

Слово «Сагарана» – неологизм Гимараинса Розы – переносило традиционное европейское сказание об архаической коллективности (сагу) в мир автохтонной коллективности, обозначенной суффиксом «гапа», с помощью которого в языке индейцев-тупи очерчивается общность предметов или действий, а также воплощается идея сродства или сходства. Заглавие сборника, обозначая проблемное единство праоснов «бразильскости», одновременно являлось метафорической моделью национального культурообразования и ключом к авторскому пониманию внутреннего устройства бразильской культуры. Согласно Гимараинсу Розе, бразильская культура наращивает свой смысловой потенциал по типу аффиксации (в системе европейских языков) или по типу словосложения как такового (в системе автохтонных индейских агглютинативных языков). Заглавие сборника указывало на путь соединения гетерогенных основ с возможным (в европейском видении) превращением части из них в служебные. Тем самым (на уровне логики) обозначался грамматический механизм трансформационных процессов культурообразования, в целом соотносимых с семантической деривацией. Но слова-основы заглавия книги исподволь указывали и на те обстоятельства, в которых данный «механизм» может начать работать: возникновение своего слова, слово-образование, тождественное рождению нового смысла, становилось возможным при осязаемом восстановлении архаического первично-пограничного состояния мира. Это состояние еще помнит о мифе, но уже выходит за его пределы: идеальная архаика мифа безличностна, являясь пространством стирания гетерогенного самобытия. Миф как таковой как будто не может воплотить бразильскую метаморфность; да и полнота мифосмысла принципиально предсловесна, растворена в тишине бытия. А средневековая сага – это тот пограничный уровень архаики, где осуществляется иное сказывание мифа, где вымысел встречается с реальностью, с историей.

Неологическая архаика заглавия книги полностью соответствовала ее содержанию. «Сагарана» сразу поставила своего создателя в центр внимания бразильской критики. Внимание было и восхищенным и недоуменным. То, что происходило в книге, было как будто привычным. Привычными были герои: полковники-помещики, наблюдательные ин-

теллекуалы, погонщики, скотоводы, крестьяне, жагунсо, человеческие животные. Привычной была и проникающая человеческий мир природа со сменяющимися друг друга стихиями дождей и засухи. В общем, со всем тем, что входило в национальную литературу со времен романтизма, окончательно укоренившись в творчестве Северо-восточных романистов⁸. Но в «Сагаране» традиция преобразилась вплоть до неузнавания, привычные сюжеты разворачивались странным, небывалым образом, а стихия мира сертанов впервые обрела свой чисто языковой, стихийный аналог.

Действие рассказов как бы прорастало из словесного, буквенно-звукового переплетения, из наплывов диалектных архаизмов и авторских неологизмов. Слиянность человеческой коллективности с природной общностью – с деревьями, реками, с домашними животными (быками, лошадьми, ослами...) и с диким зверьем, даже с ужасающими монстрами (то ли реальными, то ли вымышленными) – никак не доказывалась логически, но являлась в своем непреложном постоянстве. И тождественность человека и мира в жизни и смерти определялась первоначально-изначальным уровнем связности и противоположности слов, только затем прорисовываясь или только намечаясь на уровне образном и сюжетном. Современные реалии (в том числе технические) никак не изменяли сущности мира, где сильнейшая индивидуальная воля подчинялась силе рока; мира, основанного на чести и мести, любви и ненависти, хитрости и простодушии.

Рассказы погружали читателя в мир (суровый, больной, жестокой, порой кошмарный, порой наивный), вечно стоящий у границ своего первоначала. Архаическая пограничная первоначальность преобразалась в некую предшествующую «объективной реальности» модель уразумения бразильской сущности, позволяла приблизиться к первичным элементам бытия, неуловимо превращаемого в экзистенциальное «бытие-в-мире». А продвижение к архаичным первоистокам оформлялось в «диалогичный» процесс, основанный не только на последовательности «реплик», на противостоянии мнений, на амплификации выдвигаемых тезисов, но обязательно включающий эволюцию от вопроса к ответу, от загадки к разгадке. Название сборника – это первая реплика в диалоге, продолжающемся двухступенчатым введением в каждый рассказ, предваряемый не только заглавием, но и эпиграфом из народной поэзии. Фольклорное «слово» соотносится с «авторской» речью, с сюжетом рассказов, участвующим в непрерывном процессе слово-миро-тексто-образования. В этом процессе всякий раз сплавляется обыденность и невероятность, повседневность и фантастика. А момент их столкновения, прорастания друг в друга тождествен моменту обретения истины живым существом и миром, и тогда «история осла, как и история человека, вся укладывается в итог одного лишь дня его жизни». Только «итог» («resumo») – это чрезвычайно сложное единство «всего», восхождение суммы неисчислимых единиц к бесконечности; возможное в выявлении (ср. лат. resumere – добывать) единицами своего внутреннего, глубинного, «этимологического» пространства, в обретении традиции. Традиция для Гимараинса Розы синонимична встрече слов, этносов, природных и человеческих смыслов, жанров (так, средневековая «сага» встречается в сборнике со средневековой «суммой», эпическое предание – с легендой, песней, разговором, литература встречается с фольклором). «Итоговость», «суммарность»

проявляются на грани миров, на грани жизни и смерти, противостояния бытия и ничто. Будь то бытие умудренного жизнью ослика («Пегий ослик»), который борется с неистовым потоком разлившегося Голодного ручья, или бытие пьянчужки Мануэла Фуло, который выходит с ножом под пули («Заговоренный»). Или становящееся бытие чуть не погибшего в сельве героя-повествователя из рассказа «Святой Марк»...

Рассказывая о «Сагаране» (в уже цитированном письме Ж.Конде), Гимараинс Роза отмечал, что создание «Святого Марка» было чрезвычайно медленным, что «реконструкция пейзажей, уже ушедших куда-то на дно сознания, требовала огромных усилий памяти», но считал, что в итоге этих трудов возникла «наиболее тонко отделанная часть книги»⁹. Пожалуй что и восприятие «Святого Марка» подразумевает чрезвычайно «тонкую отделку», способную постепенно (в процессе медленного, нелинейного, возвратно-поступательного чтения) заново воссоздавать утраиваемый в этом тексте путь постижения постоянно ускользающих, но и постоянно становящихся первоначальных сущностных смыслов. Путь к первоначальным смыслам мира здесь (как нам представляется) более чем непосредственно соотносится с нахождением, обретением, открытием героем рассказа того идеального восприятия реальности, который Гимараинс Роза как раз и назовет позднее «чувство-мышлением» (*sentir-pensar*)¹⁰, а опыт героя должен быть заново понят (распознан – почувствован) читателем.

Возможная мифологика прочтения-восприятия рассказа программируется вводным четверостишием – «Кантигой на прогнание зла и болезни» (*Cantiga de espantar males*): «Я увидел человека там на верхушке кокосового дерева ай-ай / Это был не человек а кокос притом преспелый ой-ой. / Это был не кокос а лысына макаки ай-ай / Нет это была не лысына а макака вся целиком ой-ой»¹¹.

Судя по эпиграфу, события рассказа могут соотноситься с воплощением некоего пути прозрения или пути освобождения от обманов зрения, от кажимостей, от наслоений ложных подобий. При этом (по всей видимости) подразумевается изначальная противоречивость символики / семантики «обезьяны» как знака глупости, ложного подобия, подражательности, с одной стороны, но и как высвобождения подсознательной активности, с другой (в то же время четверостишие может указывать на открытие такой активности на пути «нисхождения» к архаике). При этом сама динамика разворачивания фольклорного (песенного) сюжета может рассматриваться как своего рода знак некоей традиции сюжетосложения, во всяком случае, все, что происходит в эпиграфе очень напоминает о классическом (известном с «Поэтики» Аристотеля) переходе от «неузнавания» к «узнаванию»¹².

Заданная эпиграфом дополнительность смыслов действительно участвует в развитии повествования, причем внешне выделенное место в рассказе занимают темы зрения, утраты зрения (слепоты) и нового обретения способности видеть, но внутренняя динамика повествования соотносится с постоянным взаимодействием зрения с иными модусами чувственного восприятия (или просто с иными чувствами): слухом, обонянием, вкусом, осязанием. При этом в поддержании напряжения действия особую функцию как будто бы выполняет (как будто выдержанный в аристотелевской традиции) прием перипетии, весьма отчетливо дополняемый метаморфозой.

На уровне схемы происходящее в рассказе может быть описано следующим образом. Герой-повествователь по имени Жозе-Жоан, живущий в бразильской глубинке (в местечке под названием Каланго-Фрито), не верит в колдунов и в колдовство, а потому постоянно насмехается над обитающими в местечке многочисленными колдунами, в том числе над старым колдуном-негром Жоаном Манголо. При этом герой весьма суеверен, он хорошо знаком с различными приметами, заговорами и заклинаниями, в том числе, с совершенно особенным запретным богохульственным заговором-заклинанием «Святого Марка». Излюбленным времяпрепровождением героя являются долгие воскресные прогулки по сельве, где он предается скрупулезным наблюдениям за жизнью флоры и фауны «дикого леса». Попадая в сельву «на сей раз», герой внезапно слепнет, впадает в панический ужас, пытается выбраться из сельвы на ощупь и на слух. Он едва не погибает, забравшись в трясину, наконец, он начинает читать заклинание «Святого Марка», выбирается из сельвы, находит дом Жоана Манголо (ощущая исходящую из этого дома угрозу). Он начинает бороться с колдуном и внезапно прозревает. Слепота, постигшая героя, была как будто колдовской: решив проучить насмешника, Жоан Манголо сделал фигурку (подобие героя) и завязал этой фигурке глаза, лишив, таким образом, Жозе-Жоана способности видеть. Возвратив себе зрение, герой торжествует, а в знак примирения с колдуном дает ему деньги.

Он выходит из дома колдуна с новым приятием и новым пониманием зрения как блага: «Я вновь обрел зрение. Какое это было благо – видеть. Спускаясь, я видел слияние цвета леса и луга. На вершине холма, окруженной движением света, под зеленым анжелином с зелеными стручками был белый бык с белым хвостом. А вдали, над уступами гор, мчались друг за другом три оттенка лазури»[160]¹³.

Рассказывание всей истории происходит после этой «колдовской» слепоты и после прозрения (преображения) героя. Воссоздавая свой опыт, рассказывающий как будто переоценивает себя в прошлом, возвращается к себе как к «другому» и испытывает себя обновленного. Потому и отобранные в историю мотивы, эпизоды, образы явно насыщаются особой многосмысленностью: их возможные семантики определяются в соположении с мировосприятием героя до и после слепоты-прозрения. А за этой субъективно (многосубъектно) обусловленной многосмысленностью мерцает характерная для поэтики всех рассказов сборника «Саграна» многосмысленность иного рода: повествования Гимараинса Розы ориентирует идея дополнительности буквального, аллегорического (метафорического), морального (исторического), анагогического смыслов, и весьма важными оказываются межсмысловые переходы (от буквального к метафорическому и т.д.), как и динамика переключения семантических кодов,

Многосмысленность развивается с самых первых фраз рассказа: «В то время я жил в Каланго-Фрито и не верил в колдунов. Что ощутило и отчетливо противоречило моей тогдашней приверженности всем и всяческим нашим местным суеверьям, поверьям и причудам, да и не только местным, а всем известным, как то: не дай бог соль просыпать, или со священником в поезде проехать, или о молнии заговорить, разве что, и то только в хорошую погоду, помянуть “искру божью”, никогда не говорить “проказа”, а только “хворь” <...>»¹⁴. В первой фразе возможный переход от буквального смысла к аллегорическому / метафорическому

соотносится с наименованием местечка: Каланго-Фрито – буквально: «Жареный [Frito] хамелеон [Calango]». Упоминание хамелеона – ящерики, рептилии, способной к мимикрии, меняющей цвет в зависимости от окружающей среды, подражающей среде (следующее за упоминанием обезьяны во вступительном четверостишии) аллегорически отсылает к идее «подобия» и «мимесиса». Впрочем, не менее важной является природная многоцветность хамелеона, воплощающая многоцветность живой жизни как таковую и соотносящаяся с визуальными доминантами рассказа. Но после обжарки (после смерти) хамелеон теряет свою способность менять цвет, становится одноцветным: на аллегорическом уровне «жареный хамелеон», по сути, олицетворяет бесцветную жизнь не верящего в колдовство героя, обозначает погруженность героя в «готовый», обесцвеченный, мертвый, не-чудесный мир¹⁵. Но при этом сам мотив «обжаренного» («приготовленного») по своей принадлежности к кулинарному (пищевому) коду опосредованно напоминает о сфере «вкуса» и, одновременно, о сфере осязания¹⁶. Вкус и осязание потаенно присутствуют и в дальнейшем (ср. упоминание «соли», «проказы» / «хвори» во второй фразе), и с самого начала возникают (но никоим образом не выделяются) зрительно-осязательные связи и ассоциации (ср. принципиальную парность запретных слов «молния» / «проказа» и разрешенных слов «искра божья» / «хворь»)¹⁷. Впрочем, во второй фразе (на буквальном уровне) проявляется и родство сферы чувства и сферы мысли (смысла), изначально заданное в «герменевтическом опыте» (Х.-Г. Гадамер) португальского языка, где чувство (ощущение) и смысл (мысль) обозначаются одним словом «senso», в экспозиции рассказа как бы напоминающим о сенсорных истоках познания мира (ср. уже упоминавшуюся триаду «ощущение – восприятие – представление»)¹⁸.

В чувственном субъективном мировосприятии героя с самого начала как будто доминирует зрение, как будто идеально согласованное с его знаниями (интеллектом)¹⁹. Но все же в рассказе изначально присутствует не только визуальный план восприятия. Наряду со многими смыслами здесь изначально означены (на уровне субстантивов, предикатов и предикатных слов) и многие чувства, более того здесь возникает и преобладающие о синестезии переходы и пересечения различных модальностей восприятия. Но переходы и пересечения зрения, слуха, обоняния, вкуса, осязания присутствуют скорее потаенно, не на уровне субъективных ощущений героя, а на уровне возможных ассоциаций, пробуждаемых теми или иными кодирующими словами (ср. соль > соленый > вкус; арника / камфора > аромат > обоняние; боль > осязание, и т.д.), а также на уровне ощущений, испытываемых иными действующими лицами, – в остраненной объектности чужих ощущений и чувств²⁰. А синестетические тропы и образы, фигурирующие в речи героя до слепоты-прозрения, в сущности рождаются вовсе не из его опыта *переживания* реальности, но из его *представления* о прекрасном и, видимо присущего герою стремления создавать красивые подобия реальности. Соответственно, в рассказе вместо полноты *воплощения* принципиально синестетического / синкретического / синтетического *мировосприятия* развивается избыточная бесчувственная эстетизация реальности. Именно такова, например, «репрезентация» барочных красот тропического рассвета (того дня, когда герой ослепнет-прозреет): «По небу и по земле простиралось утро: вышняя голуубизна, льдистая, льющаяся; лишь по южной кромке гори-

зонта клубились облака, подтаивая кристаллами кокосового сорбета; а на востоке всходило солнце, растущее, влекущее – медвяно-желтое тесто со сверкающими сотами в сердцевине замеса»²¹.

До преобразившей его слепоты Жозе-Жоан реально зряч, но символически слеп. Он предстает как человек, находящийся в плену ложных подобий. Суеверие героя в контексте его неверия в колдовство (архаическую симпатическую магию?) может трактоваться как нахождение героя в плену подобий архаики – предрассудка. Он не ощущает мир как целостность (всеобщее, взаимосвязанное), но как будто воспринимает только внешнюю (видимую) сторону мира, он стремится создать подобие «красот» мира, но, не будучи чувственно (любовно, симпатически) погружен в мир, не способен взойти ни к идее прекрасного, ни к идее возвышенного²². Попадая в сельву, он не ощущает ее первозданной (синтетической? синкретической?) многосмысленности, но видит сельву как некий лес символов, очуждает сельву сквозь призму различных культурных подобий. Сельва, деревья, птицы, животные напоминают герою то «духе Востока» [146], то об ассиро-вавилонских царях, то об Античности, Египте, о рыцарях Круглого стола и т.д. А стремление каталогизировать разнообразие флоры и фауны, присутствующая в сознании героя множественность накладывающихся культурных образов, подменяющих некую первозданную сельву, сближает героя рассказа с архетипом европейца, открывающего Новый Свет, пытающегося понять его смысл с помощью «известного». При этом герой как будто не замечает, что «сельва» как таковая – это воплощение протейности, бесконечного становления мира, превращений-метаморфоз его элементов – деревьев, птиц, животных, цветов – друг в друга внутри некоего целого.

Таково существование «героя в мире» в перспективе его бесчувственности, его символической слепоты. Однако в перспективе слепоты-прозрения избранные образы и мотивы (легендарные и мифологические, средневековые и романтические, античные, египетские) в их последовательности превращаются в знаки-метки, обозначающие путь героя сквозь историю (реальную и воображаемую) к мифу, его нисхождения и погружения в безвременье первоначала, где ему предстоит ослепнуть²³. Первый шаг на этом пути вводит героя в мир средневековья, в мир бразильских и европейских легенд (их знаки – имя индейской Озерной феи «матери вод Иары», Рыцари круглого стола, легендарный Артуров меч Эскалибур...), образ которого в рассказе явно имитирует образцы бразильского (и латиноамериканского) романтического тропикализма:

«Сегодня мы прежде всего отправимся к Кружевам Иары, чтобы послушать вблизи семигласный ропот ручья, что скользит, возбужденно вскипая. У самой воды, на свежей траве, в тени сельвы, во влажной дымке певучих родников дремлют нежные резные листья. Побегги золотистого папоротника, будто сороконожки, обвивают стебли; а рядом рослый ворсистый папоротник, остающийся сухим даже в каскаде брызг. Стелются пышные мхи, раскинули ветви грациозные самабайя, высятся старые самабайусу. Здесь подобает предаваться размышлениям о красоте целомудрия, порицать плотские наслаждения, читать о Рыцарях Круглого стола и волшебном мече Эскалибуре <...>»²⁴.

В воплощении образа вновь участвует не только зрение, но и слух (во всей отчетливости проговоренного слова «послушать» – «escutar»), а в присутствующем здесь визуальном ряду важнее оказывается не уровень дескрипции как таковой, а уровень воображаемой визуализации, органически необходимой при размышлении о легендарных персонажах и вещах. На уровне эпитетов в развитии всего эпизода визуальные модальности дополняются осязательными: золотистый цвет одного папоротника сменяется «ворсистой» другого (впрочем эта «ворсистость» может ощущаться и как сугубо живописная, отсылая к классической технике детального прописывания фактуры различных материалов). Осязание, впрочем, мерцает и в многозначности португальского глагола «deslizar» – скользить и касаться, подразумевающей не только телесное прикосновение (осязательное ощущение от «гладкости»: «lizo» – гладкий, скользкий), но и «скольжение мысли» вокруг неких тем или сюжетов. Этот эпизод, собственно, и отсылает к идее постоянного скольжения мысли героя по поверхности мира, смысл которого еще не раскрылся, но – раскроется.

Из мира легенд, из пограничности средневековья герой следует к трем полянам:

«Прежде всего – «Venusberg», где царит надменно-перпендикулярная красная жекитиба. <...> Здесь все велит грешить и все грешит – от лесной цыганки и мукумы, сладострастных лиан с палиандровыми цветами, до пепельных грибов с их вполне земными помыслами и эротичной катуабы, чьи листья то сморщиваются и сминаются, то вдруг пружинисто растягиваются. Сейчас я ужожу, мне надо спешить, но когда-нибудь я велю поставить здесь маленькую статую Пана и воздвигнуть ему алтарь.

А вот – еще одна, более обширная поляна, на ней высится монументальная «пастушья ложка», чем-то напоминающая фараона; на почтительном расстоянии, будто смиренные рабы, застыли пять тщедушных рыжих камбара в форме перевернутых конусов и еще один камбара, покрупнее, тоже сужающийся от кроны к корням. Прямо Египет!

Иду дальше. Наконец-то! Передо мной Святая Святых Трех Вод. Толстенная суина, или коралловая эритрина, утыканная редкими шипами, занимает самую середину поляны. Сколько в ней меда! Божуй, жати, урису и другие дикие пчелы и осы так и выют-ся вокруг; полчища муравьев взбираются по ее стволу. Ее тесно растущие ветви отбрасывают густую тень. И вся она сплошь усыпана свисающими багряно-красными пышными кистями цветов; они ослепляют, пылают, они жгучего цвета жабер-траиры, птичьей крови, ярко покрашенных губ. От всего, что здесь обитает, плохого или хорошего, веет такой нечеловеческой мощью, неизбежностью, таким покоем. <...> Огромная эритрина не только нечеловечески прекрасна и спокойна: она благодатна, она благославляет краски и цветы, гнезда и плоды, любовь и песни. Она – богиня» (150-152)²⁵.

Именно здесь, в сердцевине сельвы, как будто изначально готовой для принесения жертвы, где растет багряная от цветов и полная медом суина – коралловая эритрина, и настигает героя слепота. Божественная су-

ина – это воплощение Архаики как таковой и воплощение Мирового древа, – Древа познания и Древа жизни, соединяющего три мира – небеса, землю и подземелье и все времена (соответственно, и источники «поляны Трех вод» могут трактоваться как три времени – прошлое, настоящее и будущее, а их сумма – как безвремяе или вечность). Сущностный же смысл пространства, где обитает дерево-богиня, и сущностный смысл самой суина уразумевается при размышлении над фразеологизмом «Святая святых», как бы распахивающим вход в центр сельвы (и мира). «Святая Святых» – это формула тех идеально целостных смыслов и идеальной многосмысленности, в которые погружается ослепший герой, это знак истины священного, которая открывается герою, но по существу в рассказе не проговаривается. И перед читателем «Святая Святых» предстает как пространство ветвления смыслов и смысловых выборов, открытых постижению и уразумению.

Сама формула «Святая Святых» непосредственно отсылает к иудейской (и христианской) традициям, и именно в контексте погружения в отчетливость символизма, атрибутов, структуры, «чтойности» (т.е. в контексте узнавания такой «Святая Святых») прочерчивается один из возможных смыслов произошедшего с героем²⁶. Слепота и прозрение (просветление) героя, как и возникающее после слепоты повествование, могут, на наш взгляд, соотноситься с употребляемым по отношению к «Святая Святых» термином «двир» (в Септуагинте – *dabir* / *δαβιρ*, в Вулгате – *ogaculum*, в русском Синодальном переводе – давир), восходящем к др.-евр. корню D-V-R – «говорить» («высказывать непреложную истину») ²⁷. Важно и то, что «Святая Святых» располагалась над Камнем Основания или Краеугольным камнем (первым камнем, с которого Г-дь начал Сотворение мира, – Талмуд, Йома). В рассказе ослепший герой, поначалу эсхатологически ощущающий свою слепоту как «конец света» (*fim do mundo*), нащупывает камень и бросает его в воду, как бы и возвращая свой мир к первохаосу, и заново утверждая камень в середине вод (затем героиня чуть не погибает в трясине, в вязкой земле, – глине, прахе первотворения). Но – главное – «Святая Святых», согласно традиции, является местом, где физически ощущается присутствие Божье, где пребывает божественная сила (ивр. שכינה; рус. шхина, шехина; порт. *shekhinah*, *shekiná*, исп. *shejiná* – присутствие, пребывание; такое «Божественное присутствие» являет себя ощущению как некая женственная, материнская сила, – на иврите, как и на иных языках слово *шехина* – женского рода)²⁸.

Древо-богиню бразильской сельвы (в соотношении с общим звуковым строем рассказа более чем важна возможная рифма слов суина / *suinã* – шехина / *shekiná*) и пространство ее обитания в рассказе обрамляют мотивы, сродненные с «Божественным присутствием» иудаизма, но поданные в рассказе не в качестве священных, а в качестве естественных (природных) и бытовых. Так, согласно раввинистической традиции, *shekiná* может ассоциироваться с птичьими гнездами и гнездящимися птицами (в рассказе: суина «добра, необыкновенно щедра на гнезда...» / «*é boa, mui bondosa – com ninhos...*»), а согласно «Библейскому словарю Истона» – с «местом отдыха»²⁹ (ср., в речи героя: «Уф! Здесь я могу отдохнуть!» / «*Uf! Aqui, posso descansar*»). Заново уразумевается в связи с *шехина* / Присутствием Божиим и восприятие героем тех мест, которые он посещает до проникновения в Святая Святых, и их глубинный смысл:

Рыцари круглого стола – хранители Грааля – напоминают о понимании присутствия Бога в христианской традиции, как и о разорванной завесе Святая святых, свершившейся при крестных муках Христа; Venusberg – о свете утренней звезды Венеры, во время которого (в традиции) была возможна и ожидаема *шехина*; Египет – об Исходе евреев и о явлении Бога Моисею. И сама пламенеющая суина может напоминать именно о «Неопалимой купине», где свершилось явление Бога Моисею, в позднейшей иудейской традиции также описываемое термином *шехина*.

Однако, полнота размышления над «обстоятельствами» слепоты героя, подразумевает не только концентрацию на мотивах и символах, связанных с *шехина* и являющихся в рассказе. Мифологика созвучия *шехина* – *суина* ведет и от древа-богини к «присутствию Божию», и от «присутствия Божия» к древу-богине, к суина (сам образ ветвящегося дерева может служить, как уже указывалось, аллегорией ветвления и встречи многих смыслов).

Характерно, что в рассказе «дерево-богиня» фигурирует не только под афро-индейским именем «суина», но именуется и с помощью общего понятия «дерево» (порт. *árvore* – женского рода), а также с помощью родовых наименований «коралловое дерево» (*coraleira*) и «эритрина» (*eritrina*). Именно на уровне этих родовых понятий в древе-богине бразильской сельвы как бы проявляется ее сродство с одним из главных деревьев, фигурирующем в одном из главных автохтонных текстов Нового Света, – в книге майя-киче «Пополь Вух» (*Popol Vuh*)³⁰, именовавшейся также «Индийской Библией» («Священной книгой», «Библией майя-киче»), ставшей одним из символов до конца не восстановимого автохтонного мира и до конца не восстановимых автохтонных (индейских) смыслов в Новом Свете.

В традиции майя-киче коралловая эритрина именуется деревом «ците» (*tzité*). Она особым образом связана со стихией времени: на бобах коралловой эритрины (как и на зернах кукурузы) и прежде, и по сей день (т.н. «хранителями времени») осуществляется расчет временных циклов, предсказание судьбы и будущего (гадание на бобах эритрины в современности именуется «оракулом», – ср. возможную опосредованную параллель с «*ogaculum*» в «Святая Святых»). В «Пополь-Вух» гадание на бобах ците непосредственно предшествует созданию второго человека (первые люди, согласно «Пополь-Вух», были созданы из глины, но не могли ни двигаться, ни мыслить, ни чувствовать, а потому сразу же были уничтожены):

«Бросьте же жребий вашими зернами кукурузы и семенами дерева ците». Сделайте это так, и это будет сделано! Мы тогда узнаем, сможем ли мы создать или вырезать его рот и глаза из дерева. Так было сказано предвещателям. Они спустились сразу же, чтобы сотворить свое волшебство, чтобы бросить свои жребии зернами кукурузы и семенами дерева ците. “Судьба, создание!” – сказали Праматерь и Праотец в угоду им. И этот Праотец был тот, кто предсказывает судьбу по семенам дерева ците, тот, кто называется Шпийакок. А Праматерь была прорицательница, создательница, та, которую называют Чиракан Шмукане. Начиная прорицание, они говорили: “Сойдитесь вместе, схватите друг друга! Говорите, чтобы мы могли слышать, – говорили они, – скажите, будет ли хорошо, если дерево будет обработано и будет вырезано Творцом и Создательницей?”» (перевод Р.Кинжалова).

После этого гадания и были созданы – из древесины ците – «вторые люди». Точнее, из ците были созданы мужчины, а женщины были созданы из тростника, но и эти вторые люди были уничтожены (третьи же люди, существующие по сей день, были созданы из теста, замешанного из кукурузной муки):

«Ты, кукурузное зерно, вы, семена дерева ците, ты, день судьбы, ты, творение, ты, охваченная зудом желания, и ты с напряженным фаллом, – говорили они кукурузе, ците, дно судьбы, созданию. – Приди, принеси здесь жертву кровью, Сердце небес, не наказывай Тепеу и Кукумаца”. Так говорили они тогда и сказали истину: “Ваши фигуры из дерева удадутся; они должны говорить, они будут разговаривать на земле”. “Да будет это так!” – ответили (Создательница и Творец). И в то же мгновение, пока они говорили, были созданы фигуры из дерева. Они имели лица подобно людям, говорили подобно людям и населили поверхность земли. Они существовали и умножались; они имели дочерей, они имели сыновей, эти деревянные фигуры, но они не имели ни души, ни разума, они не помнили свою Создательницу и своего Творца; они бесцельно блуждали на четырех (ногах). Они уже более не помнили о Сердце небес, и поэтому они погибли. Это было не больше, чем проба, чем попытка (создать) человека. Правда, они говорили, но лицо их не имело выражения; их ноги и руки не имели силы; они не имели ни крови, ни сукровицы, они не имели ни пота, ни жира. Щеки их были сухими, их ноги и руки были сухими, а плоть их была трухлявой. Поэтому они не думали более ни об их Создательнице, ни об их Творце, о тех, кто создал их и заботился о них. Вот каковы были первые люди, существовавшие в большом числе на поверхности земли» (перевод Р.Кинжалова).

218

Важнейшим мотивом, напоминающем о «Пополь-Вух» в рассказе, служит мотив времени, для героя становящегося отчетливо ощутимым именно вблизи древа-богини (ср.: «Время идет <...> Уходит и время» [153]), однако погружение в стихию истинного времени (в первоначальные космические ритмы) до слепоты и вначале слепоты закрывается оказывается невозможным в силу полной подчиненности героя механизированному отсчету времени, осуществляемому его часами. Но механический отсчет времени в итоге исчезает, сменяется внутренним телесным ритмом – бьющимся сердцем героя. В слепоте герой три раза припадает к дереву-богине: «Я стучу рукой в поисках ствола моей эритрины (Bato com a mão, à procura do tronco da minha coraleira). <...> На четвереньках я пытаюсь прислониться к дереву: надо закрыть себя с тылу, вот первое дело, которое надо сделать (E, com duas engatinhadas, busco maneira de encostar-me à árvore: cobrir bem a retaguarda, primeira coisa a organizar) <...> Я обнимаюсь с суина (Abraço-me com a suinã)». Именно это самозабвенное объятие и обрамляет мотив сердца – бьющегося и «готового выскочить из груди» [155]. Полностью слившись с древом-богиней, герой как бы утрачивает себя прежнего и (в контексте «Пополь-Вух») как бы возвращается к моменту, предшествующему созданию – вырезанию / отрезанию из дерева бесчувственных людей, забывших своих создателей³¹. А новое сродство с деревом становится неким знаком возможности ново-

го творения себя в мире восстановленного первоначала³²...

Новое ощущение, новое понимание, новое восприятие целостности мира, к которому герой восходит после слепоты, как бы предвещаются сопутствующими преображению героя платоническими и неоплатоническими мотивами и символами, сродняющимися с автохтонными и иудейскими смыслами. Погружаясь в отдохновение, герой в полусне перед самой слепотой наблюдает следующую картину: «Меня клонит в сон, и я устраиваюсь поудобнее, готовясь вздремнуть. Наблюдаю, полулежа на боку. Вот выпорхнула бабочка, возникшая будто из книжки с картинками; слегка подрагивая в воздухе, словно колеблясь, она то ускоряет, то замедляет полет, как и подобает бабочкам, и тут же исчезает в листве склоненной до земли тарумы. Теперь я смотрю только на землю, на шапки дерна и мрачную черноту сучьев. Но дыхание ветра пробирается и сюда, шевелит, точно волосы, дикие злаки, раздвигает темные пальцы теней» [154]. В слепоте героя мерцающие тени, теряя связь с миметическим олицетворением деталей природного мира, преобразуются в соответствующий символ: ослепший герой испытывает ощущение «замурованности в горе», погруженности во тьму самого дальнего грота-пещеры...

Но вот в чем дело: собирание этих (а может быть и иных) возможных соответствий (как особый процесс *размышления* о «Святая святых», о присутствии Божием, о погружении в первоначало, о несущественности подобий) может в полной мере осуществиться только после физической, *чувственно* пережитой героем слепоты, только после именно ему открывшегося *ощущения* Божественного присутствия, ему данного ощущения погружения в первоначало и в истину эйдетических смыслов. Мысль вне этих ощущений способна разве что вновь раздробить мир на те самые бессмысленные фрагменты, в которых протекало существование героя до слепоты-прозрения.

Сама возможность такой слепоты и такого прозрения, как и присутствие героя в «Святая Святых», накладывает на него печать избранничества, а слепота, кажущаяся колдовской, анагогически соответствует проявлению промысла Божия. При этом «обстоятельства» внезапной слепоты героя могут осмысливаться, ощущаться (целостно восприниматься) как бы в наложении различного понимания-восприятия отсутствия зрения. В библейской традиции явление (присутствие) Бога сопряжено с сиянием, невыносимым для человеческих глаз, – ослепительным, ослепляющим. Но такое сияние слепоте героя как будто вовсе не сопутствует. Однако его внезапной слепоте предшествует одно слово, выделенное в отдельный абзац: «Мир» (Paz)³³, на буквальном уровне вполне соответствующее «покою», царящему в сельве, но на анагогическом уровне столь же полно соответствующее приветствию, идущему от Бога к человеку (ср. традиционное понимание приветствия «Шалом!»; ср. обстоятельства произнесения приветствия «Мир вам!» во время мессы), устанавливающему некий «завет» (согласие Божественного и человеческого) или напоминающее о свершившемся установлении (соглашении, завете)³⁴. А в автохтонном контексте временная «слепота» – закрытые глаза, погружение во тьму, тождественное погружению в незримую стихию времени, – неизменно сопутствует совершению множества ритуалов, в том числе связанных с узнаванием / проявлением воли времени, в которых, как уже указывалось, используются бобы (семена, плоды) коралловой эритрины, и которые а priori подразумевают состояние умиротворения.

Но слово «мир» (*raz*) – граница на пути героя от фрагментарного мировосприятия к цельному – в общем формально-содержательном контексте рассказа пожалуй что подразумевает припоминание еще одной переосмысленной в рассказе традиции, – традиции тонизма и неотонизма: именно в учении Фомы Аквинского «мир» (*raz*) и «цельность» (*integritas*) особым образом соотносились с идеей красоты и блага, а в постижении «благой красоты» принципиально важной была диалектика чувственного и разумного. В припоминании тонизма дополнительным смыслом насыщаются поддерживающие динамику повествования звуковые соответствия (различные типы рифм, аллитерации, ассонансы, консонансы и т.п.), в которых, можно усмотреть реализацию принципа «пропорции» или «созвучия» (*consonantia*). Созвучия (опосредованно связанные со слухом) обозначают путь извлечения сущностного (целостного, синтетического) смысла (ср. рифму «суина» – «шехина»), и именно при погружении в созвучия обнаруживается соотнесенность слепоты-прозрения героя с сиянием «ясности» (*claritas*): прекрасная, данная чувству, разуму, духу «ясность» потаенно присутствует на «ясных полянах» (*clareiras*) бразильского леса³⁵.

В потаенном присутствии «ясности» как бы мерцает потаенное присутствие «сияния» (присутствия Божия) в момент ослепления героя. Впрочем, присутствие особой силы «света», мотив ослепительного света присутствует в рассказе постоянно. В экспозиции о нем напоминает «молния» («искра Божья!»). Вполне отчетливо различим мотив сияния и в завязке рассказа, – если рассматривать как завязку то описание утреннего света, которое мы уже приводили выше в качестве свойственной Жозе-Жоану (до слепоты-прозрения) эстетизации реальности: «По небу и по земле простиралось утро: вышняя голубизна, льдистая, льющаяся; лишь по южной кромке горизонта клубились облака, подтаивая кристаллами кокосового сорбета; а на востоке всходило солнце, растущее, влекущее – медвяно-желтое тесто со сверкающими сотами в сердцевине замеса». Возникающее здесь образы и мотивы могут рассматриваться и пониматься совершенно иначе, если уразумевать их сквозь призму опыта прозревшего Жозе, во время ослепления в сельве погрузившегося во времена первотворения, ощутившего *шекина*, возвысившегося к миру идей. В этой перспективе образ утра окажется воплощением способности героя синестетически ощущать реальность и одновременно мыслить реальность в полноте сиятельного и сладостного присутствия Божия³⁶. Но в самый момент утра «присутствие Бога» для героя как бы еще только замышляется, промысел еще до конца не воплощен, не явлен (при этом белые «клубящиеся облака» находят себе аналог в традиции, представляя один из возможных образов «Бога сокрытого / Бога сокровенного» [*Deus Absconditus*], являющегося в облаке)³⁷. Соответственно, и в развязке рассказа значимо присутствие «света, окружающего вершину холма», – высшего сияния, предстающего целостному «чувство-мышлению» прозревшего героя³⁸...

* * *

Рассказывая о «Сагаране» Гимараинс Роза писал: «Я должен был думать над словом “искусство” во всех явленных мне его смыслах, о том, каково оно как *тело* и как *душа*, каково оно среди разнообразных путей,

что изначально ведут из временного к вечному»³⁹. Рассказы «Сагараны», как и иные тексты Ж. Гимараинса Розы, стремились осуществить путь из времени в вечность. Возникая на пересечении универсальных, латиноамериканских и сугубо бразильских культурных контекстов, они преломляли множество источников: литературных, лингвистических, священных, философских, научных. Но «чужой опыт», явленный в чужом слове, всякий раз перерождался в новую реальность, воплощавшую суть бразильского мира и суть человечности. Первым опытом воссоздания – художественного переживания двойственно-пограничной сути «бразильскости» стал сборник рассказов Гимараинса Розы «Сагарана», созданный в те самые 1940-е гг., когда Алехо Карпентьер создавал роман «Царство земное» (1949) и начинал погружаться в мифологику «чудесной» «барочной» реальности Америки, а Мигель Анхель Астуриас создавал роман «Маисовые люди» (1949), ставший одним из «образцов» поэтики «магического реализма». Сборник Гимараинса Розы позднее рассматривался и в парадигме латиноамериканского необарокко, и в парадигме магического реализма. Но дело в том, что сам бразильский прозаик в этих понятиях свое творчество не мыслил, хотя концептуально его произведения о магическом реализме напоминают, а стилистически его тексты действительно близки пролиферирующему метафоризму необарочного дискурса. Но нам все же представляется, что при всей возможной общности стиля и концепции, важны особые индивидуальные интонации, явленные в творчестве каждого из создателей современных латиноамериканских художественных миров. А особые интонации Жоана Гимараинса Розы во многом обусловлены найденной и воссозданной в его мирах мифологией «чувство-мышления», – идеального восприятия реальности, открывающего суть истинной бразильскости и суть истинно современного универсализма.

221

¹ Гимараэнс Роза Ж. Рассказы / предисловие И.А.Тертерян. М.: Худ. лит. 1980. Впрочем, по объему все творческое наследие Гимараинса Розы парадоксально невелико – томик ранних стихов («Магма» – «Magma», 1936, опубли.: 1997), повести (собранные в цикл «Кордебалет / Тело танца» – «Copro de baile», 1956), три небольшие книги рассказов («Сагарана» - «Sagarana», 1946; «Первые вымыслы» – «Primeiras estórias», 1962; «Тутамейя. Третьи вымыслы» – «Tutameia. Terceiras estórias», 1965), шестисотстраничный том романа («Тропы большого сертана» – «Grande sertão: veredas», 1956). Перед смертью писатель заканчивал еще одну книгу рассказов-притч («Эти вымыслы» – «Estas estórias», опубли.: 1969). Кроме того – немногочисленные интервью, заметки, переписка. Однако написанного Гимаринсом Розой хватило для того, чтобы совершить переживаемый по сей день переворот в национальной словесности, стать уникальным участником создания нового строя латиноамериканской литературы.

² Diálogo com Guimarães Rosa // Guimarães Rosa / Coletânea. Org.: E.F. Coutinho. Rio de Janeiro, 1983. P. 88. Далее ссылки на этот диалог даются в тексте статьи с указанием страниц в скобках. Все переводы иноязычных текстов, если не указано иначе, принадлежат автору статьи.

³ Guimarães Rosa J. Sobre a escova e a dúvida // Guimarães Rosa J. Tutameia

(Terceiras estórias). Rio de Janeiro, 1967. P. 3.

⁴ В оригинале: «reduzi-la a seu sentido original».

⁵ По образованию Ж. Гимараинс Роза был врачом. С 1931 по 1934 г. он практиковал в разных районах штата Минас-Жерайс (в основном в окрестностях городов Итауны и Барбасены), как бы впитывая в себя реальность мира серпанов, полного боли и ужаса, беззащитного перед лицом смерти и рождения. Дочь писателя в книге воспоминаний об отце замечает, что его не покидало ощущение таинства соучастия при приеме родов и бесконечный ужас собственного бессилия перед проказой. – См.: Guimaraes Rosa W. Relembramentos. Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro, 1985. P. 124.

⁶ В отличие от нейтральности среднего рода русского слова «слово», в пространстве португальского языка словесная реальность символически женственна: слова «palavra» (слово), и «língua» (язык) принадлежат к женскому роду.

⁷ Гимараинс Роза Ж. «Как и почему была написана “Сагарана”», письмо Ж. Конде, 1950. – Guimarães Rosa J. Como e porque foi escrito «Sagarana». Впервые опубликовано в: Jornal de Letras, 1950, № 15. Цит. по.: Guimarães Rosa J. Sagarana. Rio de Janeiro, 2001. URL: <http://www.futuroalternativo.org/images/Sagarana.pdf>. Далее португалоязычные тексты из сборника рассказов «Сагарана» цитируются по данному изданию.

⁸ К т.н. Школе Северо-Восточного романа относили себя виднейшие бразильские писатели: Ж.Амаду, Р.де Кейрос, Гр.Рамос, Ж.Линс ду Регу и др. Реконструкцию поэтики Школы, принадлежащую автору данной статьи, см.: Надъярных М.Ф. Литература Бразилии // История литератур Латинской Америки. Кн. 4. XX век: 1920 - 1990 годы. Часть вторая. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 595-620. О роли традиций школы Северо-Восточного романа в творчестве Гимараинса Роза см.: Надъярных М.Ф. Жоан Гимараинс Роза // История литератур Латинской Америки. Кн. 5. Очерки творчества писателей XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 286-287.

⁹ В оригинале: «Demorada para escrever, pois exigia grandes esforços de memória, para a reconstrução de paisagens já muito afundadas. Foi a peça mais trabalhada do livro». Заметим, что в первых откликах бразильских литературоведов «Святой Марк» (как, впрочем, и другие рассказы сборника) оценивался не только апологетически, но и критически – как рассказ недоработанный, сюжетно непродуманный, фрагментарный, незавершенный. Ср. рецензию: Lins A. Uma grande estréia // Guimarães Rosa J. Ficção completa. Rio de Janeiro, 1995. V. 1. P. 68. (Первая публикация: Lins A. Uma grande estréia // Correio da manhã. Rio de Janeiro, 12.04.1946. Jornal da crítica). Обзор первых откликов на «Сагарану» см.: Lima van Dijk S.M. Memória crítica de Sagarana // Manuscrítica (São Paulo), V. 10, 2002. P. 155-164.

¹⁰ В современном бразильском литературоведении рассказ «Святой Марк» считается одним из в художественных манифестов Ж.Гимараинса Розы, символически представляющим метод писателя: путь героя от ложных подобию к первосмыслам мира метафорически воплощает собой творческий путь вообще, раскрывая понимание Гимараинсом Розой принципов приобщения к сущности мира.

¹¹ В оригинале: «Eu vi um homem la na grimpa do coqueiro ai-ai / não era homem era um côco bem maduro ôi-ôi / Não era côco era a creca de um macaco ai-ai / Não era a creca era um macaco todo inteiro ôi-ôi». Заметим, что в эпиграфе обозначено развитие восприятия от частных к целому-сумме: «обезьян» /

«макака» в итоге предстает не как-нибудь, а во всей своей целостности - *todo inteiro*. В переводе Е.Голубевой: «Вижу как-то раз: на пальме примостился старикан; / Но взгляделся – это вроде бы кокосовый орех... / Нет, пожалуй, я ошибся – это обезьянья плешь, / Ближе подошел и вижу – это старый обезьян». – Гимараэс Роза Ж. Святой Марк / перевод Е. Голубевой // Гимараэс Роза Ж. Рассказы. М.: Худ. лит. 1980. С. 137. Далее ссылки на этот перевод (перевод при необходимости цитируется с уточнениями по оригиналу) даются в тексте статьи с указанием страниц в квадратных скобках.

³ В оригинале: «*Mas recobrara a vista. E como era bom ver! Na baixada, mato e campo eram concolores. No alto da colina, onde a luz andava à roda, debaixo do angelim verde, de vagens verdes, um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgavam-se três qualidades de azul*».

¹⁴ В оригинале: «*Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros. E o contra-senso mais avultava, porque, já então – e excluí da quanta coisa-e-sousa de nós todos lá, e outras cismas corriqueiras tais: sal derramado; padre viajando com a gente no trem; não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, “faísca”; nem dizer lepra; só o “mal” <...>*».

¹⁵ В. Пиньеру Керубини трактует образ «хамелеона» как жизнь, подчиненную среде; обесцвеченность «жареного хамелеона», – как бесцветную жизнь. См.: Pinheiro Querubini W. Ficção e linguagem nos contos «São Marcos» e «A hora e a vez de Augusto Matraga». São Paulo: USP, 2008 (Dissertação de Mestrado; Data da Defesa: 10/03/2010). P. 35, 40. URL: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-07052010-105959/pt-br.php>

¹⁶ На принципиальную, но ускользящую от восприятия и анализа связь вкуса и осязания указывал, в частн., М. Эпштейн: «Вкус имеет гораздо более узкую область применения, поскольку его рецепторы расположены только на поверхности языка, а его объектами могут служить только растворимые вещества. Не следует забывать, что язык – это также наиболее чувствительный орган осязания, и именно с осязательной, а не только вкусовой способностью связано удовольствие, получаемое от еды и питья, – ощущения плотности, текучести, упругости, теплоты и прохлады и т.д.». – Эпштейн М.Н. Философия тела. Хаптика: Человек осязающий // Эпштейн М., Тульчинский Г. Философия тела. Тело свободы. СПб.: Алетей, 2006. С. 23. URL: <http://ec-dejavu.ru/t-2/Touch.html>

¹⁷ Целостная (нелинейная) структура рассказа в принципе поддерживается параллелизмом зрения и осязания, примечательно и то, что в рассказе героя с самого начала особое место занимают переходы между проговариваемым (услышанным) и написанным (увиденным) словом. Так, именно осязательные и зрительные способности подвергаются колдовскому воздействию через кукол (подобия околдованных): колдовскому ослеплению героя предшествует следующий эпизод, поданный как устное повествование (как слово, предназначенное слуху): «Чтобы вразумить меня, са нья Рита Черная, моя служанка, рассказывала такую историю: “... и прачка вошла, чтобы забрать грязное белье. Вдруг она как вскрикнет, да так и села на пол, и обеими руками за ногу держится. Здорово ее скрутило!... Мы все сбегались, глядим – и ничего не видим, ни ушиба, ни занозы, ни ожога, ни осинога укуса, ни клеща, ни нарыва, ни гнойника! Никакой даже царапинки нет – а она знай орет, и никакие средства ей не помогают! Ни горячее ангу [каша из кукурузной, маниоковой или рисовой муки], ни втирания, ни припарка из табачных листьев с уксусом, ни арника, ни камфора! Тут прачка вспомнила, что вчера она поссорила со старой Сезарией, и мы послали к той сказать, что прачка у нее просит прощения. И как только посланный прибежал к старой

ведьме – тут и боль прошла, будто и не было ничего... Потому что Сезария вытащила иголку из ноги воскового идола, которого она изготовила потихоньку в семь приемов, в полночный час: “Я такую-то сотворю!... Я такую-то сотворю!...”, а потом, взяв иголку: “Я такую-то проколю!... Я такую-то проколю!...” [139].

¹⁸ По-португальски начало второй фразы (*E o contra-senso mais avultava...*) предполагает буквальное прочтение словосочетания «*contra-senso*» – бессмыслица, но букв.: противоположный смысл, противу-смысл, столкновение ощущений и глагола «*avultar*» – делать выпуклым, выпирающим (и это выпирание или выпуклость может предназначаться и для зрения, и для осязания).

¹⁹ Зрению, доминирующему в чувственной сфере героя до слепоты, а также особенностям пробуждения у героя осязания и слуха посвящен, в частности, подробный анализ в статье: Miyazaki T.Y. *A antecipaçao e a sua significação simbólica em «São Marcos» de Guimarães Rosa // Conto Brasileiro: quatro leituras / Eds: D’Onofrio S. et al. Petrópolis: Vozes, 1979. P. 63-106.*

²⁰ Ср. явственность боли (связанной с планом осязания) околдованной прачки. Ср. также отсылку к запаху (обонянию) в эпизоде детского «колдовства»: чтобы отомстить учителю мальчишки сделали «в жестянке» колдовскую смесь из листьев некоего болотного растения и собственной мочи, а жестянку поместили под учительскую кровать: «Чуть не умер господин учитель, только потому жив остался, что не догадались мальчишки выбрать в качестве посредника вещество, лишённое запаха, и дня через полтора необыкновенная смесь сама себя выдала» [139]. Ср. далее отчетливость вкусовых ассоциаций и наблюдение над вкусовым наслаждением «другого»: «- Вот, не желаете ли китайского апельсина попробовать? И Ауризю Колченогий, у которых их полная сумка, достает апельсин, срезает верхушку серпом и, просверлив середину, “чтобы размягчить и сок пустить”, принимается его высасывать» [142].

²¹ В оригинале описание этого утра выглядит так: «*No céu e na terra a manhã era espaçosa: alto azul gláceo, emborcado; só na barra sul do horizonte estacionavam cúmulos, esfriando (браз. – распускать по ниточке) sorvete de coco; e a leste subia o sol, crescido, oferecido – um massa-mel amarelo, com favos brilhantes no meio a mexer*». Сразу заметим, что по-русски никак не передать властвующий здесь дух слияния женского и мужского начал: по-португальски «утро» (*a manhã*) и «тесто» (*massa*) – женского рода, «солнце» и «мед» – мужского. Этот же фрагмент, как мы постараемся показать чуть позже, может значимо соотноситься с полнотой мировосприятия прозревшего героя.

²² Заметим, что бесчувственность героя в рассказе практически не оценивается и не комментируется. За исключением одного случая, когда герой из любопытства и забавы начинает читать слова заклипания «Святого Марка», на что его собеседник Ауризю (*Aurizio* – букв. Золоченый) Колченогий восклицает: «И как это вас страх не берет, не ведаете, чем шутите! Забудьте “слово”...» [143]. Закрытость героя «страху», осмысляемая в соотношении с недоступным герою возвышенным, может вызвать ассоциацию с рядом аффектов, традиционно связывавшихся именно с возвышенным: страх, ужас, изумление, восторг. И именно поэтому столь важным оказывается ощущение страха и ужаса, которые герой испытывает во время слепоты. Ср.: «И мне стало страшно <...> Еще немного – и я закричу, стану кататься по земле, рвать на себе волосы! <...> Надо мной нависла опасность. Я совершенно ясно ощущаю ее. Опасность угрожает мне с юга...» и т.д. [155].

²³ Мотив «нисхождения», действительно сопутствующий путешествию ге-

роя (ср.: «моя дорога идет вниз по склону...», 146; «я различаю там, внизу, блеск Трех Вод», 149; «я спускаюсь по крутой тропинке», 150 и т.д.), неоднократно привлекал внимание исследователей и рассматривался (в т.ч. в контексте трудов Дж. Кемпбелла, М. Элиаде) как знак архетипического «погружения во ад». Ср., напр.: Miyazaki T.Y. A antecipaço e a sua significação simbólica em «São Marcos» de Guimarães Rosa // Conto Brasileiro: quatro leituras. Op. cit. P. 88; Gama T.F. da. «São Marcos»: mito e paisagem na jornada do herói // Anais do VI SENALIC. Textos completos / Orgs: Magno Gomes C. Et al. São Cristóvão, 2015. URL: http://200.17.141.110/senalic/VI_senalic/textos_VISENALIC/Tais_Fernanda.pdf

²⁴ В оригинале: «Hoje, vamos, primeiro, às Rendas da Yara, para escutar de próximo os sete rumores do riacho, que desliza em ebulição. Perto, no fresco da relva, na sombra da selva, no úmido dos minadours que cantam, dormem as avencas de folhagem minuciosa: a avencadourada, recurvando em torno ao espique as folhas-centopéias; e o avenção-peludo, que jamais se molha, mesmo sob os respingos. Muitos musgos cloríneos. A delicadeza das samambaias. E os velhos samambaiucus. Aqui, convém: meditar sobre as belezas da castidade, reconhecer a precariedade dos gozos da matéria, e ler a história dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da mágica espada Excalibur. <...>».

²⁵ В оригинале: «Primeiro, o “Venusberg” – onde impera a perpendicularidade excessiva de um jequitibávermelho, empenujado de líquens e roloço de fuste, que vai liso até vinte metros de altitude, para então reunir, em raqueta melhor que em guarda-chuva, os seus quadrangulares ramos. Tudo aqui manda pecar e peca – desde a cigana-do-mato e a mucuma, cipós libidinosos, de flores poliandras, até os cogumelos cinzentos, de aspirações mui terrenas, e a erótica catuaba, cujas folhas, por mais amarrotadas que Sejam, sempre voltam, bruscas, a se retesar. Vou indo, vou indo, porque tenho pressa, mas ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pan. Um claro mais vasto, presidido pelo monumento da colher-de-vaqueiro, faraônica, que mantém à distância cinco camarás ruivos, magros escravos, obcônicos, e outro camba maior, que também vem afinando de cima para baixo. Puro Egito. Passo adiante. Agora, sim! Chegamos ao sancto-dos-sanctos das Águas. A suinã, grossa, com poucos espinhos, marca o meio da clareira. Muito mel, muita bojuí, jati, uruçú, e toda raça de abelhas e vespas, esvoaçando; e formigas, muitas formigas marinhando tronco acima. A sombra é farta. E há os ramos, que trepam por outros ramos. E as flores rubras, em cachos extremos – vermelhíssimas, ofuscantes, queimando os olhos, escaldantes de vermelhas, cor de guelras de traíra, de sangue de ave, de boca e bânton. Todos aqui são bons ou maus, mas tão estáveis e não-humanos, tão repousantes! Mesmo o cipó-quebrador, que aperta faz estalarem os galhos de uma árvore anônima; mesmo o bebêde-folha-rotá, que vai pelas altas ramadas, rastilhando de copa em copa, por léguas, levando suas folhas perfuradas, picotadas, e sempre desprendendo raízes que irrompem de junto às folhas e descem como fios de aranha para segurar outros troncos ou afundar no chão. Mas a grande eritrina, além de bela, calma e não-humana, é boa, mui bondosa – com ninhos e cores, açúcares e flores, e cantos e amores e é uma deusa, portanto».

²⁶ На прямую соотнесенность «Святая Святых» – поляны Трех вод и суина со «Святая Святых» (Кодеш ха-Кодашим; ивр. קֹדֶשׁ קֹדֶשׁ־קֹדֶשׁ) иудаизма – самым сокровенным местом Скинии собрания, а затем и Иерусалимского храма, где хранились Скрижали Завета, указывается, в частн., в статье: Barros L.B. O Cajueiro e a Suinã: duas árvores no meio do mundo // Graphos. Revista da Pós-Graduação em Letras - UFPB João Pessoa, 2005. Vol. 7. N. 2/1. P. 50-51. Автор статьи рассматривает постепенность вхождения (приближения героя) к сокровенному центру, придавая особое значение символизму трех полян в

соотношении с членением Скинии собрания, мотиву раздвинутого полога, сопровождающего взглядывание героя в Святая Святых издалека; трансформации смысла «Святая святых» от иудаизма к христианству и т.д. Заметим, развивая мысль исследовательницы, что что при стягивании символических пространств рассказа к «Святая Святых» происходит и центростремительное смещение смыслов предшествующих и последующих эпизодов, подразумевающих соотнесение с символами и атрибутами иудейской «Святая Святых» и с Талмудическим (Ветхозаветным) каббалистическим и Новозаветным интертекстом. См. анализ далее в тексте статьи.

²⁷ См., напр.: Ouellette J. *Journal of Biblical Literature*, Society of Biblical Literature, 1970; *Jewish Art* / Bianca Kühnel ed. Jerusalén: Universidad Hebrea de Jerusalén. 1997-1998. V. XXIII-XXIV. P. 252.

²⁸ Шехина в христианстве подчас отождествляется с Софией – премудростью Божьей.

²⁹ Easton M.G. *The Illustrated Bible Dictionary* (Easton's Bible dictionary). London, 1897. URL: <http://www.ccel.org/ccel/easton/ebd2.html>.

³⁰ Народ киче – букв. «лесной народ» или «народ деревьев» от qui – много + che – дерево.

³¹ Как аллюзия к «Пополь-Вух» может рассматриваться также образ «брошенных костей», возникающий у героя перед самой слепотой. Передвижение ослепшего героя на четвереньках может опосредованно напоминать о четвероногих людях, созданных из древесины ците. Возможно также проведение параллели между вводным четверостишием к рассказу и «Пополь вух», дополнительно мотивирующее введение образа «обезьяны» в ее соотнесенности с неким несовершенным человеком и, одновременно, в соотнесенности с мотивом «беспамятства»: «Говорят, что их потомками являются те обезьяны, которые живут теперь в лесах; это все, что осталось от них, потому что их плоть была создана Создательницей и Творцом только из дерева. Вот почему обезьяна выглядит похожей на человека; (она) – пример того поколения людей, которые были сотворены и созданы, но были только деревянными фигурами».

³² Заметим, что нисхождение – восхождение к первоначалу, дарованное герою в пробуждении его осязания, осязательно-телесного приникновения к древу-богине, соотносится также с ценностным выделением (освящением, сакрализацией?) осязания, свойственной современности: в современных текстах не раз указывалось и на то, что современной зрение современного человека является помехой приближению к Божественной силе, а осязание тождественно проникновению в такую вглубь времен, когда человек и Бог были всегда сущностно близки. Но не менее существенной оказывалась как будто противоположная креационистской эволюционная аксиология осязания, также воспринимавшая тактильность как аналог первоначальности, как некий архетип чувственного восприятия мира. – На предмет культурно-антропологической аксиологии осязания см., напр.: Иванов Вяч.Вс. Из истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 56-74.

³³ «Мир. / Тут-то это и приключилось. Внезапный сокрушительный удар чего-то черного: черная точка, зерно, жук, ану, урубу, внезапность ночи... Все погрузилось во тьму» [154]. В оригинале: «Paz. / E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo».

³⁴ Ср. этимологическую связь португальского слова paz, от лат. pax с пра-

индоевр.*-pag / *-pak: собственно, – «закрепить», «установить», «установление».

³⁵ О значении томизма для Ж.Гимараинса Розы писала в своих книгах (в основном на материале романа «Тропы большого сергана» и цикла «Кордебалет») Э. Араужу Вильена. – См.: Araujo Vilhena H. A raiz da alma: Corpo de baile. São Paulo: Edusp, 1992; Araujo Vilhena H. O roteiro de Deus. São Paulo: Mandarim, 1996. Томистские аллюзии в «Святом Марке» можно опосредованно соотносить с проблемой современного эстетизма и, соответственно, с проблемой эпифании в современной словесности, актуальной в частности, для Дж.Джойса, чьи тексты сыграли особую (преемственную и полемическую) роль в становлении художественной системы бразильского писателя. О эпифании у Дж.Джойса (в связи с томизмом) см., напр.: Эко У. Эпифания: от схоластики к символизму; Эпифания как эпистемологическая метафора // Эко У. Поэтики Джойса. СПб., 2003. С. 115 – 157; С. 383 – 405.

³⁶ Сфера «полноты» у Гимараинса Розы (и в рассказе «Святой Марк», и в иных текстах) непременно подразумевает символическое взаимодействие, диалектику и дополнительность полюсов: «верха» и «низа», «великого» и «малого»; как и проявленность гротескно-телесных мотивов и/или образов (метафор, символов). В данном случае, как нам представляется, гротескно-телесный момент связан с образом сорбета (и с пищевым кодом), а отчетливость гротескового ракурса подкреплена соотносительностью этого эпизода с вводным четверостишием, где фигурирует кокос / макака.

³⁷ В свое время Т.А.Михайлова трактовала известный эффект «сияния», возникающий в сочетаниях желтого и синего, золотого и лазурного цветов с привлечением научных данных оптики. Она замечала: «... Как мы можем предположить, синий цвет создает иллюзию ложного послеобраза желтой вспышки, а сочетание синего с желтым – эффект сияния и света». – Михайлова Т.А. Цвета красоты // Языки эстетики: концептуальные поля прекрасного и безобразного. Сер. Логический анализ языка / Отв. ред. Н.Д.Арутюнова. М.: Индрик, 2004. С. 443. Ср. существенную многосмысленность золота и лазури, в которую стремились проникнуть и русские, и бразильские символисты, и испаноамериканские модернисты.

³⁸ Значимо и присутствие самого слова «свет», и то, что это слово является в речи героя вместе с его осмыслением и ощущением своего прозрения как «блага» («Я вновь обрел зрение. Какое это было благо – видеть» / «Mas descobrara a vista. E como era bom ver!»): в новом – идеальном – мировосприятии героя как бы оживает благая и благодатная сила, исходящая от древа-богини («... эритрина <...> благодатна, она благославляет...» / «eritrina, além de bela, calma e não-humana, é boa, mui bondosa...»). Ср. также переключку слова «concolores» (букв. «со-цветные») томистскому «consonantia» (созвучие).

³⁹ В оригинале: «Tinha de pensar igualmente na palavra “arte” em tudo o que ela paga mim representava, como *corpo* e como *alma*; como um daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente».

Двойки и кубки, или тайна Мудрой Женщины: тема чувств в Таро

Карты Таро – система настолько универсальная, что в ней можно найти символическое выражение и воплощение практически любого явления из любого слоя реальности. Более того, отсутствует четкое соответствие «одна карта – один предмет/явление»; с одной стороны, это вынуждает нас, тарологов-мастеров, при изучении каждой карты (а их 78!) начитывать учебникам длинные списки: что может эта карта означать вообще, в основном, чаще всего и еще в каждом мыслимом контексте. И все равно консультативная практика дарит каждому тарологу уникальные случаи толкования. С другой стороны, любая тема может быть проявлена в Таро неким избыточным способом: работаете ли вы по отдельности только Старшими и только Младшими картами, только прямыми или учитываете перевернутые положения, или возьмите полную колоду – но, если надо указать на что-то важное для спрашивающего, карты всегда найдут способ донести информацию.

Вот и тема чувств в Таро разворачивается на нескольких смысловых планах, которые пересекаются весьма необычным образом.

Самое очевидное проявление: за сферу чувств как переживаний в колоде отвечает масть кубков (чаш). Она соотносится со стихией воды, обозначает эмоциональный мир человека, способы переживать чувственные впечатления и проявлять свои чувства, а также все, что воздействует на человеческое чувство – красоту, искусство, удовольствия, внешние впечатления, порождающие именно эмоциональный отклик в душе.

Второй слой значений: наши чувства как ощущения – это то, с помощью чего мы контактируем с миром, наши каналы восприятия реальности. Первичные взаимодействия, контакты в любой сфере обозначены двойками четырех мастей: есть человек, обладающий органами чувств, и есть еще что-то, и это «что-то» человек увидел, услышал, почувствовал, лизнул, потрогал... И по старинному правилу номерными картами мастей управляет соответствующая карта Старшего Аркана. Двойками ведают Верховная Жрица/Папесса, второй Старший Аркан, и у этой карты собственный, третий слой значений, главные из которых – тайные знания, мудрая женщина и женская мудрость.

Посмотрим на самую популярную, самую распространенную в мире колоду Таро – Райдера-Уэйта-Смит (Tarot RWS). Она и называется по именам троих людей, выпустивших ее в свет в 1909 году в Лондоне. Уильям Райдер – владелец эзотерического издательства; Артур Уэйт – знаменитый оккультист, один из основателей Ордена Золотой Зари, автор концепции и развернутого описания колоды; и Памела Колмэн «Пикси» Смит,

театральная художница, нарисовавшая весь изобразительный ряд этих карт, ее иероглиф по сию пору воспроизводится на всех 78 картинках. Колода знаменита тем, что в ней впервые в истории Таро оказались прорисованы не только Старшие, но и Младшие карты, каждый в виде лаконичной, символической, но вполне очевидной по смыслу картинке. Именно это и сделало Таро RWS универсальной, понятной колодой для начинающих, породившей бесчисленное число клонов.

Артур Уэйт своевременно и собственноручно составил подробное руководство к новой колоде – «Иллюстрированный ключ к Таро» («The Pictorial Key to the Tarot»). И в предисловии к своему труду, и в других работах он неоднократно подчеркивал, что все рисунки выполнялись по его указаниям и под его наблюдением. Известно, что Памела Смит остро чувствовала музыку (среди ее друзей, например, были Гордон Крэг и Клод Дебюсси) и даже обладала среди прочих своих дарований особенным свойством визуализации музыкальных образов. И карты художница рисовала, по настоянию Уэйта, одновременно слушая музыку в процессе работы. Также буквально в первых строках «Иллюстрированного ключа» Уэйт утверждал, что он и мисс Смит полагались не столько на свое понимание арканов и их толкования, сколько на указания свыше: «... наша главная задача состояла в том, чтобы про освещении этой доктрины мы основывались не на собственных домыслах, а согласовывались с Высшим источником»¹.

Тарологи – любители и профессионалы – используют эти карты уже вторую сотню лет, но до сих пор в ней обнаруживаются все новые и новые особенности. Вот и с темой чувств все не так просто.

Читаем в уэйтовском описании главной карты эмоций – Туза кубков: «Внизу разлилась водная гладь с цветущими кувшинками; на ладони, исходящей из облака, стоит кубок, вода из которого *четырьмя потоками* изливается в водоем; с небес опускается голубь, несущий в клюве гостию со знаком креста, чтобы опустить ее в кубок; воздух полон крохотных капелек росы или дождя...»²

Все правильно, и толкование символов вроде бы очевидно – эмоции соотносятся с водной стихией; Божественное откровение снисходит в человеческое сердце, наполняя его Любовью... и истекает через человека в мир четырьмя струями – по числу стихий, планов/слоев человеческого бытия и, соответственно, мастей в Таро.

Вот она, эта карта (**рис. 1**). И мы с удивлением видим, что во влажном тумане, заполняющем пространство карты, скрывается некий секрет, и нарисована карта не совсем так, как описана: из Кубка вытекает *пять* струй, две слева, одна справа и две сзади. Это на единицу больше, чем стихий, но зато точно соответствует количеству человеческих чувств – их как раз пять.

Это отнюдь не случайность. Переходя к теме чувственного контакта с миром, описываемого на уровне Младших Арканов двойками, мы снова видим игру чисел: карт-двоек, по количеству мастей, *четыре*. Но изображено на них *пять* персонажей. И они явно символизируют именно пять чувств, пять способов коммуникации человека и мира.

Двойка кубков идет в порядке арканов прямо вслед за Тузом. Молодая пара – юноша и девушка – повернулись лицом друг к другу и собираются выпить за знакомство. Традиционно карта означает первый момент позитивного соприкосновения, зарождение интереса, первое шевеление

эмоций при встрече с кем-то или чем-то приятным. Словом, изображен тот миг, когда мы пробуем на *вкус и запах* (а именно эти свойства присущи напитку в кубках в руках юноши и девушки) нечто новое. (Рис. 2)

Двойка жезлов связана со зрением. Некий человек стоит на террасе, с которой открывается обширное пространство морской бухты, обрамленной горами. Он держит глобус, а сам пристально вглядывается вдаль, сравнивая модель мира с реальностью. Символ земного шара это одно, а если поглядеть своими глазами, он существенно разнообразнее. (Рис. 3)

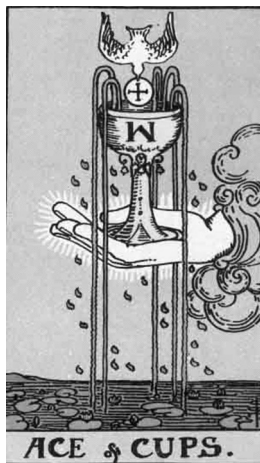


Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

Двойка мечей делает акцент на *слух*. Женщина с завязанными глазами сидит на берегу, охранительным жестом скрестив перед собой два меча. Отказавшись от зрительных образов и впечатлений, откестившись от возможных прикосновений к себе, она внимательно вслушивается и в шум моря за спиной, и в голоса своей души. (Рис. 4)

А двойка пентаклей символизирует, несомненно, *осознание, тактильность*. Пятый персонаж – жонглер, в его ловких и чувствительных руках бесконечно пляшут, сменяя друг друга, два шара или диска, ни на секунду не прекращая движения, а сам фокусник уверенно и легко удерживает предметы в динамическом равновесии. (Рис. 5)

И что характерно, принадлежа к разным мастям, все четыре двойки имеют в изобразительном ряде символику водяной стихии: вино в кубках у парочки, море за спиной слепой женщины и жонглера и оно же перед взором путешественника. Так связываются тема пяти чувств, присущих человеку и необходимых для контакта с миром, и чувства как эмоционального переживания этого контакта (повторюсь: именно вода в оккультизме – стихия эмоций).

Пять чувств – вкус, обоняние, осознание, зрение, слух – питают не только разум, поставляя ему внешние впечатления, но и интуицию, то самое «шестое чувство». Двойки в Таро управляются Верховной Жрицей, которая и воплощает именно внутреннее, глубинное знание «женского



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

типа»: не результат сознательно накопленной и проанализированной информации, а некое «веданье», мудрость внерационального свойства; недаром второй Старший аркан – карта-талисман гадалок и ведьм. Жрица/ Папесса и есть символ интуиции. Ее знания тайны, ее мудрость исходит из подсознания, интуитивное понимание рождается из эмоционального отклика. И вода тоже присутствует на карте – одежды Жрицы подобны струям, стекающим сверху вниз, из высших Сфер в наш вещественный мир (рис. 6). В точности как на Тузе кубков.

Напоследок стоит вспомнить, что образный строй и символические значения колоды заданы мужчиной, Артуром Уэйтом, ученым мистиком. Что он думал, увидев рисунки, не вполне соответствующие его замыслу, неизвестно. (Издательские архивы Райдера & Ко погибли в бомбежках Второй мировой войны.) Но художница оказалась интуитивно более права, как настоящая «мудрая женщина», и созданный ею визуальный ряд намного точнее, чем текстологическое описание арканов.

Я искренне благодарю своего друга и коллегу, Гранд-мастера Таро Алексея Лобанова за неоценимую помощь в разработке темы этой статьи.

¹ Уэйт А. Э. Иллюстрированный ключ к Таро. М.:Авваллон, 2009, с. 25.

² Таро Уэйта как система /Сост. А.Костенко. М.; София, 2011, с. 174.

Черви как бесчувствие в «загробных видениях» Средневековья

232

Литература «загробных видений» в Средневековой словесности принадлежит к разряду ученой религиозной литературы с четко определенными дидактическими задачами. А посему все в таких визионерских текстах имеет смысл не только буквальный, но и символично-аллегорический. Более того, даже самая незначительная на первый взгляд деталь, должна помочь истолкованию смысла тех странных «видений», которые призваны наставить человека в истинной вере и предостеречь от свершения греха. Таковую символическую значимость обретают и все твари, населяющие мир «загробных видений», вплоть до самых мелких и ничтожных, коими являются черви, жабы, мокрицы и прочие существа, поедающие мертвую человеческую плоть в загробном мире средневековья. Оговорим сразу два исходных положения: речь пойдет о могильных червях, то есть червях *par excellence* – тех, что копошатся в мертвой плоти; однако речь пойдет не о реальной жизни червей, а об их литературной и символической функции. Черви – частый, почти обязательный, атрибут изображения мертвого тела в средневековой литературе, описывающей переход или нахождение в загробном мире, в частности, в загробных видениях.

Сразу следует уточнить, что словом «червь» в средневековых бестиариях могли называть и морское чудище, и дракона, и змея-искусителя, и всех прочих тварей, пирующих в гниющей плоти живого человека и в теле трупа. От червей, вполне реальных и передающих чумную заразу, до драконов и змеев в «Золотой легенде» Иакова Ворагинского, где они рассыпаны по тексту сплошь и рядом, и до змеевидных чудищ-драконов в орнаментах викингов, которые представляют собой почти сплошь клубки и дорожки переплетенных змей и червей. Даже библейские упоминания червей не имеют в виду нечто единообразное, хотя в большинстве случаев подразумеваются как раз черви в разлагающемся и гниющем теле (например, это случай Иова, где гниение тела выступает как испытание; или случай Ирода Агриппы – как наказание; «Ангел Господень поразил его за то, что не воздал славы Богу, и он был изъеден червями» (Деян. 12:23).

В «загробных видениях», о которых пойдет речь, преимущественно обитают только могильные (и в некотором смысле, замогильные) черви, поедающие умершую плоть.

Quando es vivo el omne, cría mota sin mesura
de piojos de lombrizes, ca tal es la su natura;



Jacob van Maerlant.
Der Naturen Bloeme.
Flanders, ca. 1350.
(Королевская библиотека,
KB, KA 16, Folio 136r).

muerto, cría los gusanos con su mala podredura
que lo roen e lo comen dentro en su sepultura... [52]

*(Когда человек жив, он порождает грязь без числа
От вшей и земляных червей, поскольку такова его природа:
Мертвый же, творит червей с их ужасной гнилью,
Которые его грызут и поедают внутри могилы)*

(Libro de miseria de omne, п/п XIV;
здесь и далее подстрочник мой – И.Е.)

233

В латинской визионерской традиции черви именуется словом «vermis»; именно его использует Исидор Севильский в XII книге «Этимологий» – «О животных», когда дает этому разряду существ вполне научную, а не символическую, характеристику (следуя в этом Плинию Старшему): «5. De vermibus. Vermis est animal quod plerumque de carne, vel de ligno, vel de quacumque re terrena sine ullo concubitu gignitur; licet nonnumquam et de ovis nascuntur, sicut scorpio. Sunt autem vermes aut terrae, aut aquae, aut aeris, aut carniū, aut frondium, aut lignorum, aut vestimentorum». Самая важная информация в этом определении: что черви рождаются из ничего, возникая в земле, воздухе, воде; что они не размножаются, а самозарождаются (все – кроме скорпионов); что в понятие «черви» включаются и скорпионы, и пауки, и прочие многие твари. Соответственно, и тело человеческое после смерти поедают и облепляют самые разные твари и насекомые, сводимые к одному условно-обобщенному виду: черви (gusano, исп.; worm, англ.; verme, итал.), хотя обычно сохраняется обобщенное «черви», лишь изредка уточняемое в конкретных текстах:

«Bien creo que non te huele agora tan bien por / que ya tú non comes nin puedes comer, e agora / comen a ty muchos busanos et lonbrizes e muchas / rretyllas ...» (Visión de Filiberto, 14 век, проза)

(Я верно полагаю, что ты не пахнешь так хорошо потому, что ты не ешь и не можешь есть, а ныне ест тебя множество червяков и земляных червей и много всяких гадов...).

В средневековой визионерской литературе есть особый поджанр, или

точнее, отдельный сюжет, представленный многими версиями, созданными изначально, видимо, в латинской традиции, а потом и многочисленными текстами на народных языках, именуемый «спор души и тела». Еще Ф.Д. Батюшков, вслед за французским медиевистом Г. Парисом, в своей знаменитой работе конца XIX в. указывал в качестве изначальных источников «спора» – апокрифический рассказ Макария Александрийского и видение Павла [1]. Автором латинского текста, положившего начало многочисленным переложениям, называют епископа Роберта Гроссетеста (Robert Grosseteste) [5]. Правда, существует и другая точка зрения, полагающая источником или дополнением западноевропейского «спора души и тела» сочинение Бернарда К्लюнийского «О презрении мира» (*De contemptu mundi*) [8]. Этот сюжет также представлен и в староиспанской литературе, о которой преимущественно пойдет речь в этой статье; это «Спор души и тела» (*Disputa del alma y el cuerpo* – 1201 г. [7]). Туда он приходит, очевидно, как переводной текст (то ли с французского, то ли с латинского). В Испании прижился в основном один из вариантов этого «дебата», корпус сохранившихся версий которого известен под обозначением «*Visio Philiberti*» [4] (визионером здесь выступает определенный персонаж, отшельник Филиберт), тоже изначально созданное на латинском, а затем переведенное на староиспанский, причем в испанской литературе сохранилось два текста этой ветви сюжета, один – «Видение Филиберта» (*Visión de Filiberto*, XIV век, в Толедском манускрипте) [9]; второй – «Откровение Отшельника» (*Revelación de un ermitaño*, кодекс XV в., датируемый XIV в.) [11]. Обе разновидности «спора души и тела», как и полагается, преследуют назидательную цель: убедить человека в бренности и преходящести телесных и земных радостей и удовольствий, а также неизбежности расплаты, вся тяжесть которой ложится на душу и ее последующее существование в загробном мире.



Richard de Fournival. *Bestiaire d'Amour*. Франция, 14 век (Оксфорд, Бодлианская библиотека. MS Douce 308. Folio 93r).

Ситуация в дебатах всегда типична и одинакова: отшельник ночью, на рассвете, в тишине, видит видение, в котором оказывается свидетелем напряженного разговора/спора тела и души, при том что, как правило, тело говорит мало или почти безмолвно, тогда как душа словоохотлива и эмоциональна. Она ужасается виду тела, упрекает тело в пороках при жизни, а главное, в том, что именно из-за тела она теперь вынуждена будет оказаться в аду, во власти чертей (*demonios*) и дьявола. По окончании спора, порой приобретающего вид богословско-поучительного дебата, душу чаще всего забирают демоны.

В первом приближении бестиарная символика понятна и очевидна, и все заявленные темы очень традиционны: черви заводятся в теле умершего человека и пожирают его, а символический смысл их присутствия, во-первых, говорит о смерти как факте; во-вторых – о бренности тела, стремительно разрушающегося после смерти (здесь присутствует очевидная связь с темами *ubi sunt*, *vanitas*). Все дебаты после краткого пролога о визионере сообщают сначала о теле как объекте, видимом наиболее зримо и наглядно. В «Откровении Отшельника» говорится: «... *et apareşció vn cuerpo de omne syn espíritu, que parescía que era ya partido del ánima; e yo catándolo con espanto*». (*Visión de Filiberto*, проза, 1382) (*И появилось тело человека без духа, так что казалось, что оно уже рассталось с душой; и я взирал на него со страхом*). В стихотворном дебате (*Revelación de un ermitaño*, к. XIV в.) тело описывается пугающе натуралистично:

Topé con un omne que yasia fynado;
 Nolía muy mal, ca estaua fynchado,
 Los ojos quebrados, la faz denegrida,
 La boca abierta, la barba cayda,
 De gusanos e moscas muy aconpannado. [11]

(Я наткнулся на человека, лежащего мертвым; / от него очень дурно пахло, потому что он был раздут, / с лопнувшими глазами, почерневшим лицом, / с открытым ртом, выпавшей бородой, / весь в червях и мухах).

Тело в видении само по себе является знаком неумолимости смерти, неперемного разрушения, свидетельством ее жестокости. Более того, смерть же для тела становится своего рода наказанием – отсюда все внешние признаки разрушения. Тело не просто безжизненно, оно вообще лишено всех атрибутов живого. Оно слабо, у него нет сил, нет физических ощущений, оно не чувствует ничего, разве что само издает гнилостный запах:

«...*que son tan flaca que aún non me puedo nin tengo fuerça para me defender de tan pequeña cosa commo son estos busanos que me troen los costados en esta casa en que estó*» (*Visión de Filiberto*, 14 в.)

(... я так слабо, что не могу и нет у меня сил, чтобы защитить себя от таких мелких тварей, каковыми являются эти черви, что грызут бока в том жилище, где я нахожусь) [9].

Или, как сказано, в стихотворном видении, где тело само описывает душе свое состояние и крайнюю неомощность:

Sy non mira agora qual es mi poder.
Que estos gusanos non puedo toller
Que comen las carnes de mu criamiento.
Tu mi sennora, yo tu seruidor,
Mis pies y manos por ty se mouieron,
A do quisiste allá anduvieron. [11].

*(А нет, так посмотри теперь, какова моя власть, / Что я не могу
смахнуть этих червей, / Которые едят плоть моего существа. /
Ты моя госпожа, я твой слуга, / Мои ноги и руки были движимы
тобой, / Куда ты хотела, туда и шли) .*

Все функции тела, в том числе способность испытывать пять чувств, умирают вместе с органами тела. Тело ничего не чувствует. В дебатах оно просто лежит в бесчувствии, и черви, его грызущие и терзающие, словно бы сообщают нам об этой нечувствительности тела, его неспособности ощущать физическую боль и нравственные мучения, тогда как душа наоборот обострена до предела. Поскольку мертвое тело ничего не чувствует, то страшная картина тления и гниения должна символизировать мучения души при виде того, что происходит с телом. Душа в видениях стонет, рыдает, испытывает боль, страх, надежду. Страдания души, составляющие ее так тяжело вздыхать и жаловаться, описываются так:

236

«e asentóse çercadél, llorando e gimiendo con grandes sospiros, doliéndose mucho de los exçesos e pecados que auía fechos la su malçiiosa carne et cuerpo que ante sí veía; e maldezyendo al cuerpo començó a razonarse lo que se sygue» (Visión de Filiberto, 14 в.)

*(И села она рядом с ним, плача и жалуясь, сильно вздыхая,
страдая об излишествах и грехах, которые совершила ее дурная
плоть и тело, которое она видела перед собой; и, кляня тело, она
начала рассуждать о том, что последует).*

О скорби и страданиях души в стихотворном «Споре души с телом» 1201 г. рассказывается с первого мгновения появления души:

eram asemeisant que so un lenzuelo nuevo
yazia un cuerpo de huemme muerto;
ell alma era fuera, e fuertementre que plera,
el ama es ent esida, desnuda ca non vestida,
e guisa dun infant fazie duelo tan grant. [2]

*(было похоже, что под новым платом, / лежало тело мертвого
человека; / душа была снаружи и сильно плакала, / душа тогда
вышла, обнажена, потому что не одета, / И в образе ребенка так
сильно страдала).*

Душа в «загробных видениях» не просто носитель эмоций. Она забирает с собой все земные чувства, в жизни испытываемые телом и его органами чувств. Она чувствует и осязает, видит, слышит и обоняет. Не случайно, столь часто мы сталкиваемся в средневековых видениях и прочих

инфернальных картинах и текстах с противоречием, что в аду томятся души и их страдания передаются в виде телесных мук, то есть при участии всех пяти чувств, хотя тело то как раз и отсутствует, будучи съедено червями.

Душу в споре, как правило, изображают обнаженным ребенком (или белой птицей), который заливается слезами от страданий и страха за свое будущее. На первый взгляд кажется, что это не мир чувств (сфера тела), а мир эмоций, который и до смерти лежал в ведении души. Но помимо необычайной эмоциональности у души в загробном мире обостряются и чувства, подобные телесным: слух, зрение, обоняние. Однако чувства эти наполняются и еще одним, дополнительным, смыслом. Так душе через обретение чувств открывается все то, что не может видеть тело. Она обретает способность видеть потусторонний мир, обычно скрытый от живого человека – небеса, наполненные светом, и ангела, спускающегося оттуда. Она видит демонов, поднимающихся из смрада и тьмы. Она остро ощущает границы порока и добродетели. Чувствительность, кстати, возрастает и у визионера. Появление души сопровождается появлением цвета (света), звука и движения, тактильных ощущений, идет постепенное изменение восприятия пространства у того, кому открывается видение. Раскрывается невидимый человеку загробный мир, его другое измерение.

Заметим, что бесчувствие сопровождающее тело, изъеденное червями, в значительной мере вызвано самой природой червей. Есть интересный средневековый английский текст – «Диспут тела и червей» (A Disputacioun Betwux þe Body and Wormes, XV в.), несколько пародийный, размышляющий все на ту же тему бренности бытия, но в качестве собеседников в нем выступают труп Дамы и черви, его поедающие [10]. Среди прений и препирательств, организованных по модели публичного схоластического диспута, звучит следующий вопрос тела, обращенный к червям: «Зачем вы меня грызете и разрушаете?», на что следует весьма значимый в контексте наших рассуждений ответ червей:

Whilk may not sauour ne smell in no yse
Pine orrybyll flesche rotyng and stynkyng
Of al creatures hated to devyse
Safe onely of vs wretchid wormes beyng
If we as bestes had smellyng and tastyng
Trows þou þat we wald towche þi caryone playne
Nay parde we wald it voyde for certayne. (vv. 65-71)

(Так как у нас нет способа вкусить или почувствовать запах / Твоего ужасного, гниющего, зловонного разложения. / Все создания считают тебя совершенно отвратительным / Кроме нас, червей; мы уже и так лишены благодати. / Если бы мы, как звери, могли бы ощутить вкус или запах, / Ты думаешь, мы бы прикоснулись к твоему трупу? / Нет уж, спасибо, мы бы, конечно, избежали бы этого).

Следует отметить, что в религиозной литературе могильные черви возникают еще и в житиях святых, и у живого человека они тоже обычно не вызывают болевых ощущений. Так у святых чаще всего гниющая плоть, наполненная червями, свидетельствует об омертвелости тела и небреже-

Disputacioun
Betwix the Body and Wormes.
1435-40.
(Британская библиотека,
Лондон).

нии к нему, а одновременно о высвобождение души и обострении чувств, открытых для восприятия святым или праведником божественной воли. Таков, например, случай Св. Симеона Столпника, тело которого покрыто язвами с червями, не приносящими ущерба душе и влекущими особую, осененную божественной благодатью, чувствительность. Тело именно при помощи червей еще при жизни святого высвобождает его восприимчивость божественному. Тело лишь разъедается, не принося Симеону душевных и физических страданий («Житие написанное Антонием Великим», 5 век): «О Симеоне говорят монахи: «Откуда ты привел к нам сего человека? Мы не можем воздерживаться от пищи, как он; он ведь постится от воскресения до воскресения и пищу, что получает, раздает нищим; к тому же от тела его исходит тяжелейшее зловоние, так что никто не может стоять рядом с ним. А когда он идет, то с него сыплотся черви, и ложе его также полно червей». Черви бесчувственны, именно потому они оказываются на мертвом теле и, соответственно, они и передают ему эту свою бесчувственность.

Таким образом, черви на мертвом теле и в могиле – это не только символ бренности, но и предельный случай бесчувствия, как в отношении отсутствия земных чувств (зрения, слуха, обоняния, осязания), так – и это главное для нас – и в отношении обостренного восприятия всего, что происходит в загробном мире, т.е. оно не способно чувствовать ту самую ситуацию наказания/вознаграждения, гибели/спасения, которая и является главным содержанием всякого визионерского текста. И черви, к прочим своим значениям, добавляют еще одно – они становятся своего рода символом такой омертвелости. Совсем иначе обстоит дело с душой, соседствующей рядом с телом с червями. В тех же дебатах многократно указывается, что душа острее видит (она начинает видеть ангелов, демонов); острее слышит все звуки; душа обоняет, чувствует разный запах греха (порок) и добродетели, безошибочно отделяя одно от другого. Эти особые чувства души объединяют ее с миром божественных существей. Источник таких способностей души в Средние века очевиден – это сочинения псевдо-Дионисия Ареопагита, который ясно и исчерпывающе регламентирует и переоснащает земные чувства: «Распознавательные силы



обоняния означают способность воспринимать, сколько возможно, превышающее ум благоухание, верно различать от зловония и совершенно избегать его. Чувство слуха – способность участвовать в Божественном вдохновении и разумно принимать оное. Вкус – насыщение духовною пищею и приятие Божественных и питательных струй. Осязание – способность верно различать полезное и вредное» («О небесной иерархии»).

Черви, символизирующие загробное бесчувствие тела, в обилии наполняют средневековые видения. Помня об этой символике червей, можно попытаться истолковать появление загробных червей в мире душ, претерпевающих наказание. На мой взгляд, именно в этой своей символической функции – сообщить бесчувствие всякого рода – черви появляются в Аду в «Божественной комедии» Данте. Могильных червей там почти нет (ибо нет тел, которыми они питаются), собственно, они там возникают лишь однажды в III-ей песни Ада, в том месте, где речь идет о душах ничтожных, которых не принимает ни Ад, ни Рай.

Questisciaurati, chemai non fur vivi,
erano ignudi e stimolati molto
da mosconi e da vespe ch'eran ivi.

Вовек не живший, этот жалкий люд
Бежал нагим, кусаемый слепнями
И осами, роившимися тут.

Elle rigavan lor di sangue il volto,
che, mischiato di lagrime, a' lor piedi
da fastidiosi vermi era ricolto.

Кровь, между слез, с их лиц текла
И мерзостные скопища червей
Ее глотали тут же под ногами.

239

Как видно, самых ничтожных и бесчувственных в жизни Данте сопровождает самыми ничтожными из тварей. Ничтожность эта, несомненно, проистекает в том числе и из библейского противопоставления червей человеку (Пс. 21: *Я же червь, а не человек, поношение у людей и презрение в народе*). Наличие червей подчеркивает также пограничность места обитания душ ничтожных – очень близко к поверхности земли и обитанию мира живых. Но могильные черви приносят и дополнительную символику: в загробном мире дантовского видения черви и души при них ничтожны, в первую очередь, *чувствами*, они вопят и несутся вихрем, но они единственные, с кем не говорит Данте, кто по сути не видит и не замечает пришельцев. Ничтожны и их муки, не случайно, Данте говорит, что если бы они были в аду, то остальные возгордились бы величием своих мук. Не менее важными являются слова, что носители этих душ «*che mai non fur vivi*» («которые никогда не жили»), а значит и не чувствовали, и черви некоторым образом эмблематически сообщают нам об этом бесчувствии ничтожных.

Таким образом, понимание символического значения бестиарных образов визионерской литературы помогает более полному постижению дидактического смысла ученого средневекового жанра «спор тела и души», а также уточняет использование бестиарной символики в художественном мире литературного «видения» Данте.

1. Батюшков Ф. Д. Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. Опыт историко-сравнительного исследования. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1891. С. 314.
2. Anónima disputa alma cuerpo. Edición digital de Revista literaria Katharsis http://revistaliterariakatharsis.org/Anonimo_Disputa_alma_cuerpo.pdf
3. Beresford, Andrew. Theme, Style, and Structure in the Disputa del cuerpo e del ánima, Universidad de Alcalá. Revista de Literatura Medieval 8, 1996.
4. Brent, J. Justin. From Address to Debate: Generic Considerations in the Debate Between Soul and Body. Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies, Center for Medieval and Renaissance Studies, UC Los Angeles, 2001.
5. Cartlidge, Neil. "In the Silence of a Midwinter Night": A Re-evaluation of the "Visio Philiberti". Medium Aevum 75, 2006.
6. King Edward B. The De contemptu mundi. Attributed to Grosseteste // Speculum: A Journal of Medieval Studies Vol. 58, No. 3 (Jul., 1983).
7. Franchini, Enzo. Los debates literarios en la Edad Media, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
8. Mayol Ferrer, J-R. Sobre la fecha de la Disputa del alma y el cuerpo. Bulletin Hispanique. Tome 98, N°2, 1996. P. 253-260/
9. Torres Miranda A T. Texto y público de la Visión de Filiberto. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa: Mexico, D.F., 2004, P.166.
10. Rytting, J.R. A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes: A Translation // Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies, 31(1)/ <https://escholarship.org/uc/item/0c04p0xq>
11. Revelación de un ermitaño. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008 Reproducción digital basada en: Poetas castellanos anteriores al siglo XV, colección hecha por Tomás Antonio Sánchez, continuada por Pedro José Pidal y aumentada e ilustrada por Florencio Janer, Madrid, M. Rivadeneyra, 1864, P. 387-388.

О. Л. Довгий

Чувства: иметь или не иметь

Думайте сами, решайте сами,
Иметь или не иметь...

Строчка из известной песни, взятая эпиграфом, очень точно отражает основную идею статьи: иметь или не иметь чувства каждый должен решать сам.

Как это может быть? Ведь человек от рождения либо наделён пятью основными чувствами, либо их лишён. И отсутствие любого из пяти (глухота, слепота, отсутствие вкуса и обоняния) воспринимается как ущербность, обедняющая картину мира и вызывающая сочувствие. На уровне RES, безусловно, так и есть. Там существуют всего две возможности – фактически это пример исчерпывающего деления по Л.В. Пумпянскому.

Но на уровне VERBA эта оппозиция выглядит совершенно иначе. Здесь важны не сами чувства, а то, как мы о них говорим, в какой словесный наряд их одеваем. И оказывается, наряд этот можно легко менять в соответствии с ситуацией.

На этом уровне идёт постоянная игра в «есть/нет»; фактически речь об обмане, об умении подать отсутствие как наличие и наоборот. Помощник во всех этих играх – язык. Главные правила: 1) иметь чёткое представление об иерархии чувств: без какого нельзя обойтись (для сохранения жизни или для соблюдения декорума), а каким можно пожертвовать; 2) различать чувства свои и чувства чужие.

Кажется, что вариантов представления оппозиции «есть/нет» на уровне VERBA бесконечно много; на самом деле их число ограничено и может быть представлено в виде схемы:

RES	VERBA
чувства есть	1) да, они есть; 2) они есть – но не те; 3) их нет
чувств нет	1) да, их нет – и это печально; 2) они есть; 3) их нет – и это хорошо

Для искусного жонглирования вербальными возможностями нужны четыре комбинаторные операции: *прибавление* (отсутствие на уровне RES

подаётся на уровне VERBA как наличие; если говорящий объявляет, что обладает чувством, которого на самом деле лишён); *убавление* (наличие на уровне RES отрицается и нарочито декларируется отсутствие; если говорящему почему-то выгоднее представить себя лишённым какого-то чувства); *замена* (данные какого-то органа чувств подменяются, фальсифицируются); *перестановка* (показания органов чувств инверсируются).

Какая из этих операций самая частая и действенная, посмотрим на примерах из русской поэзии 18-го – начала 19-го вв., где представлены разные словесные подходы к наличию/отсутствию чувств. Примеры в основном бестиарные (часто даже басенные): в зеркале зверей игры в «есть/нет» гораздо ярче и нагляднее.

В басне графа Д.И. Хвостова «Дворец у льва» очень хорошо виден результат разных риторических стратегий:

Самоуправный Лев, четвероногих царь,
 Указы распустил, чтобы тотчас с поклоном,
 Его величества пред троном,
 Явилась вся подвластна тварь,
 В собрание народно.
 Дозволил в свой дворец вход подданным свободно.
 Пришли тигр, барс, медведь, маргышка, волк с лисой,
 Зверей премножество, и всякий примечает,
 Что запах во дворце дурной.
 Медведь всех прежде нос свой лапой закрывает,
 Приметя это, Лев при всех его терзает.
 Маргышка хитрая трусливо утверждает,
 Что розы во дворце и лилии одни,
 Царь Лев Нерону был с родни,
 Маргышку жизни в миг за подлу лесть лишает,
 Потом Лисе наедине
 Сказал: чем пахнет здесь, скажи открыто мне,
 Я правды только жажду?
 Лиса в ответ царю – три дня насморком стражду.

На уровне RES чувства есть у всех – дурной запах во дворце чувствуют все. Но разные звери выбирают разный вариант представления своего ощущения на уровне VERBA. Перед нами 3 линии словесного поведения:

Медведь, не делающий различий между уровнями RES и VERBA, признаёт наличие дурного запаха – и лишается жизни.

Маргышка прибегает к операции повышающей *замены* и говорит, что чувствует запах, но не тот, что есть на самом деле, т.е. откровенно врёт – это тоже не приносит успеха.

Лиса выбирает операцию *убавления* и заявляет об отсутствии чувства обоняния – и это спасает ей жизнь.

Как видим, из трёх стратегий (признание наличия чувства, попытка риторической замены, признание отсутствия, т.е. убавление) самая выигрышная стратегия – убавление, декларация отсутствия чувства. *Убавление* оказывается спасительным.

В большинстве приводимых нами текстов речь о том, как подаётся отсутствие, – и это естественно: ведь наличие является нормой; а отклонения всегда гораздо интереснее для анализа.

В другой басне Хвостова фактически представлен диалог эмблем. Встретились эмблема зрения и эмблема слепоты – рысь и крот:

Рысь быстроглазая увиделась с кротом;
Случается кроты из норки выбегают,
И звезд сияние, и света луч ругают.
Увидевшись они, потом
Вступили в разговоры:
Как жалко то, что слепы взоры,
Сказала рысь, у милого крота!
Тебе вселенная быть кажется пуста.
Досадно истинно не видеть ясно,
Сколь мира здание прекрасно!
Какие по земли бывают чудеса:
Блеск Солнца, тень цветов, различны краски!
А крот в ответ:
Мне нужды нет
Познать все эти сказки;
Я лишь хочу иметь покой.
На что мне знать, на небе свет какой?
Я в тщетных замыслах отнюдь не утопаю;
Я сыт в моей норе – покойно засыпаю,
Мне нужен рот –
На что глаза? – без них я крот

(«Рысь и крот»).

243

Безусловно, оба зверя чисто «вербные» (словесные): чтобы убедить в этом, достаточно глагола «увиделись» в применении к слепому кроту. Рысь, описывая красоты мира, пытается представить кротову слепоту как ущербность. Крот отмечает соблазны лишнего прибавления; у него есть всё необходимое. Можно сказать, что Крот в какой-то степени последователь Горация: он довольствуется малым, но своим. А тому, кто довольствуется малым, не нужно лишних соблазнов. Не глаза делают крота кротом; не в них его самостоянье.

В басне противопоставлены два взгляда на жизнь: гедонистический взгляд Рыси и минималистский взгляд Крота. С точки зрения Рыси, много чувств – много радости. С точки зрения Крота, много чувств – много печали, много соблазнов.

На уровне VERBA позиция Крота выглядит ничем не менее убедительной, чем позиция Рыси.

Пример добровольного отказа от многих чувств в пользу одного иллюстрирует и пословица:

Когда я ем – я глух и нем.

При рассмотрении вопроса о трансляции оппозиции с уровня RES на уровень VERBA важную роль играет степень точности информации.

Чувства часто обманывают – и картина, рисуемая на уровне VERBA, нередко резко отличается от той, что есть на уровне RES, т.е. в действительности. Варианты искажения – всё те же знакомые нам четыре комбинаторные операции: прибавление, убавление, замена, перестановка.

Причины искажения картины при трансляции могут быть разными.

1. Непредумышленные (человек не догадывается об обмане чувств):

1) болезнь:

Цветы вещей каковы собой, тот не волен
Видеть, но *желты все мнит, кто желтухой болен...*
(А.Д. Кантемир, сатира V).

Здесь налицо явная *замена*.

2) неразвитость чувств.

В этом случае всегда идёт стихийная игра на повышение: отсутствие выдаётся за наличие (*прибавление*), слаборазвитое за совершенное (*замена*).

В стихотворении Пушкина дано гротескное, гиперболическое изображение такой ситуации: сошлись трое глухих – и ни один не хочет признать своей глухоты; каждый упорствует в *прибавлении*:

Глухой глухого звал к суду судьи глухого,
Глухой кричал: «Моя им сведена корова!» –
«Помилуй, – возопил глухой тому в ответ, –
Сей пустошью владел еще покойный дед».
Судья решил: «Чтоб не было разврата,
Жените молодца, хоть девка виновата».

В эпистоле А.П. Сумарокова вербальная ироническая *замена* вкуса означает неразвитость вкуса поэтического:

А паче если кто на Геликон дерзает
Противу сил своих и грамоте не знает.
Он мнит, что он, слепив стишок, себя вознес
Предивной хитростью до самых до небес.
*Тот, кто не гуливал плодов приятных садом,
За вишни клюкву ест, рябину виноградом
И, вкус имея груб, бездельные труды
Пред общество кладет за сладкие плоды.*

2. Умышленные.

В этом случае информация искажается совершенно сознательно. Очень часто в основе такого обмана лесть – причём совершенно очевидная и наглая. А на уровне риторических операций это *замена* или *перестановка*.

Пример *перестановки*:

Готовы, если б то он сказать был намерен,
Признать, что *сажа бела и снег собой черен...*
(А.Д. Кантемир, сатира V).

Пример *замены*:

Трофим «с сладким языком» из 3-й сатиры Кантемира – бесстыдный лъстец; он «язва сообществу»:

Всякому льстит. Все ему чудно и преславно,
И мнит, что тем способом любим всем бывает.
В с.....м горшке, в *столчаке твоём он признает*
Дух мскусный и без стыда подтверждать то станет...

Если умело пользоваться операциями *убавления-прибавления*, то можно варьировать «наличие/отсутствие» в соответствии с тем, что выгоднее в каждый момент времени.

Снова пример из Хвостова – притча «Две сумы», где действуют уже знакомые нам звери- эмблемы Рысь и Крот:

Когда Зевес род смертных сотворил,
Двумя сумами он людей всех подарил.
Одну суму повесил за плечами,
Другую пред очами.
Пороки собственны в суме, что за спиной;
В суме перед лицом порок чужой.
Мы недостатки все у ближнего встречаем,
Своих не примечаем.
Короче заключить, читатель! я и ты
Мы рыси для других, а для себя кроты.

Пушкин даёт пример той же ситуации в жизни людей:

245

В чужой.... соломинку ты видишь,
А у себя не видишь и бревна
(«От всенощной вечер идя домой...»).

От способности по-разному представлять наличие/отсутствие в зависимости от ситуации недалеко и до искусства манипуляции чувствами собеседника. Умелый манипулятор может построить общение так, что собеседнику будет полностью отказано во всех чувствах, кроме какого-то одного. Операция *замены* может зайти так далеко, что человек оказывается просто синекдохой какого-то органа чувств. В сатирах Кантемира встретим примеры замены персонажей одной частью тела, в результате чего возникают гиперболические *человек-ухо* или *человек-язык*, достойные фильмов ужасов. Вот так опытный сплетник-манипулятор из 3-й сатиры видит свою жертву:

Тогда же он чаёт,
Что *весь* – *ухо*, языка во рту не имеешь...

Заметим, что сам сплетник во время сбора информации превращается в такое же огромное ухо. В теле сплетника происходит круговорот новостей, в процессе которого он выступает то в роли человека-уха, то человека-языка, навязывая собеседнику такие же роли.

Отсутствие чувства на уровне RES может использоваться на уровне VERBA как своеобразная риторическая константа и выступать в виде органической части художественных приёмов – например, сравнения или гиперболы. Приведём два примера из сатир Кантемира.

Меньше ж пользует, чем песнь сладкая глухому...
(Сатира VI).

Кантемир к этим словам делает примечание: «Глухой, за болезнью орудий уха или за лишением слуха, не может чувствовать сладость песни. Так и тот, кто страстями мучится, не может наслаждаться богатством и славою».

Песни бесстыдны и шум повсюду бесстройный,
Что и глухого ушам были б беспокойны...
(Сатира V).

В этой гиперболе уши глухого выступают в роли своеобразного эталона. Если абсолютному минусу кажутся громкими песни – то какова же их громкость!

Существует и ещё один аспект темы – исторический. Риторическое представление отсутствия оказывается подверженным моде и в разные эпохи проявляется по-разному.

В 18-м веке отсутствие какого-то чувства воспринималось как ущербность; правила приличия требовали это отсутствие скрывать. Н.И. Розанов даёт очень интересное сравнение двух незрячих поэтов разных эпох (Н.И. Николева и И.Н. Козлова) с точки зрения их отношения к своему физическому недостатку. Н.И. Николев «подозрительно часто говорит о том, что он видит. Но раз мы уж знаем, что сочинял эти стихи слепой, то становится особенно жалко и противно читать описания того, как он заглядывает за корсаж:

Розанины очи
Мне как месяц в ночи.
Нет больше мне отрад,
Как перед собою
Твой видеть милый взгляд...
1776
Я куда ни погляжу,
Грусть везде я нахожу.
Посмотрю ли я к реке,
Река льётся, как в тоске.
Посмотрю ли на цветы,
Нет в цветах уж красоты!
От всего мой смутен зрак,
Все мне кажется не так.

Живи Николев в другое время, ему и в голову не пришло бы скрывать свою слепоту. Постигшее его несчастье могло бы настроить его на поэтический лад (как Иван Козлов). В нарядном 18 веке всего важнее было соблюдение этикета, умение не дать заметить своего несчастья, чтобы не омрачать общего праздничного настроения. В этом характерном для 18 века стремлении “казаться”, а не “быть” Николев, в силу личных условий, ушёл дальше всех... Козлов – в противоположность Николеву – часто горит о своей слепоте. Никто не посвятил столько стихов женским голосам и пению»¹.

Перед нами две риторических стратегии: стратегия *прибавления* у Николева и стратегия *замены* у Козлова. В 18 веке модно иметь; в начале 19-го – наоборот: модно не иметь. «Горе от ума» построено на глухоте.

Из приведённых примеров видно, как по-разному выглядит оппозиция «иметь/не иметь» чувства на уровнях RES и VERBA. Мы едва коснулись этой темы. А если её продолжать и детально разрабатывать – можно получить интересные результаты. Например, можно было бы проанализировать, в области какого чувства чаще всего возникают эти игры в «есть/нет» и какие операции предпочтительнее в отношении разных чувств. Например, для зрения часто используется *замена*. Все комедии переодевания – по сути, умышленный обман зрения; замена одного зрительного образа другим. В области слуха замена тоже частая операция. Самый простой пример – сказка про волка и козлят. Волк, перековав голос, обманывает козлят.

Но самый главный вывод ясен: если на уровне RES существует просто исчерпывающее деление, то на уровне VERBA – игра возможностями; там наличие далеко не всегда благо; отсутствие не всегда ущербность. Для этого уровня неважно, есть чувства или нет; важно – как подать. Чувства превращаются в риторические кубики; и от говорящего требуется умение их искусно складывать в зависимости от своих целей.

Мы видели, что на выбор вербального одеяния могут влиять самые разные факторы: от элементарного чувства самосохранения до стремления соблности декорум и не отстать от моды. Но не следует забывать, что неверно сложенные словесные кубики могут привести к печальным последствиям уже на уровне RES (как мы видели в басне Хвостова). И это лишнее подтверждение неразрывной связи двух уровней любого высказывания.

¹ Розанов И.Н. Русская лирика. От поэзии безличной – к исповеди сердца. М., 1914

Сведения об авторах

(даются в авторской редакции).

Архангельская Анна Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова.

Anna V. Arkhangelskaya, Cand. Sc. (Philology), associate Professor (History of Russian Literature Chair; Department of Philology: Lomonosov Moscow State University).

Ганиева Регина Равильевна – аспирант ИМЛИ РАН

Regina R. Ganiyeva, postgraduate Student (Institut of World Literature Russian Academy of Sciences). E-mail: ganievareg@gmail.com

248

Гуревич Татьяна Александровна – аспирант кафедры зарубежной литературы Литературного института им. А. М. Горького, поэт, переводчик. Закончила Литературный институт им. А. М. Горького по специальности «Художественный перевод», в данный момент преподает на языковых курсах института. Область научных интересов – творчество Томаса Де Квинси, английский романтизм, поэзия Озерной школы, мемуарная проза Великобритании. Как переводчик печаталась в издательствах РОССПЭН и «Литературные памятники».

Tatiana A. Gurevich – postgraduate Student of foreign Literature Department of Maxim Gorky Institute of Literature, Poet and Translator. Graduated from the Maxim Gorky Institute of Literature in “Literary translation”, currently teaching at the Institute language courses. The field of research interests – the works of Thomas De Quincey, English Romanticism, Lake poetry, memoir prose of Great Britain. Translated for ROSSPEN and “Literary Monuments”.

Довгий Ольга Львовна – старший научный сотрудник кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Olga I. Dovgy, Cand.Sc. (Philology), senior research Fellow (Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University). E-mail: olga-dovgy@yandex.ru

Ершова Ирина Викторовна – кандидат филологических наук (1991), профессор кафедры сравнительного изучения литератур историко-филологического факультета РГГУ.

Irina V. Ershova, Cand.Sc. (Philology), Professor at Char of comparative Literature Studies, RSUH.

Ивинский Александр Дмитриевич – кандидат филологических наук,

м.н.с. филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.
Alexander D. Ivinsky, Cand. Sc. (Philology), junior research Fellow (Department of Philology, Lomonosov Moscow State University)

Казмирчук Ольга Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры прикладной лингвистики Московского городского педагогического университета.

Olga Y. Kazmirchuk, Cand. Sc. (Philology). Associate professor. Department of Philology, Chair of applied Linguistics; Moscow City Teachers Training University.

Кулагина Ольга Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романских языков имени В.Г. Гака Московского педагогического государственного университета.

Olga A. Kulagina, Ph.D. (Philology), assistant professor of Moscow State Pedagogical University, Department of Romance Languages named after V. Gak. E-mail: lynxik@yandex.ru

Лемберг Ольга – магистр Таро и арканологии, преподаватель Школы профессионального Таро (Москва), консультант эзотерического центра «Путь к себе».

Aallna Lehmborg, magister of Tarot and arcanology, teacher of School of professional Tarot (Moscow), counsellor of esoteric center «Inward Path». E-mail: aallna-lehmborg@yandex.ru

249

Львова Алиса – филолог, создатель группы «Литературный бестиарий» на сайте ВКонтакте.

Alice Lvova, Philologist, Founder of the «Literary Bestiary» Group at VKontakte site. E-mail: alice-fox@yandex.ru

Макарова Ирина Владимировна – соискатель звания кандидата общественных наук в Литературном институте им. Горького по специальности эстетика.

Irina V. Makarova, Applicant seeking degree of Candidate Sc. (social Sciences; Aesthetics); Literary Institute named after M. Gorky.

Махов Александр Евгеньевич — доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ.

Alexander Ye. Makhov, Doctor Sc. (Philology), Professor of Chair of Theory and History of Poetics, RSUH. E-mail: makhov636@yandex.ru

Надъярных Мария Фёдоровна — филолог-романист, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела теории ИМЛИ РАН; автор многочисленных работ по теории литературного процесса, по проблеме традиции в современной культуре; по проблемам культуры авангарда; по истории и теории литератур стран Латинской Америки и Иберийского полуострова.

Maria Ph. Nadyarnykh – Cand. Sc. (Philology), senior research Fellow (Department of Theory, Institut of World Literature Russian Academy of Sciences); Author of numerous Works on Theory of literary Process, the problem of tradition in contemporary culture; Culture of avant-garde; History and Theory

of Literature in Latin America and the Iberian Peninsula.

Нестеров Антон Викторович кандидат филологических наук, филолог, переводчик с английского и норвежского, доцент кафедры перевода английского языка МГЛУ.

Anton V. Nesterov, Ph. D., Philologist, translator, assistant professor of MSLU.

Пискунова Светлана Ильинична – критик и литературовед, переводчик, пенсионер (вольный литератор), доктор филологических наук, профессор МГУ, автор трёх монографий и многих статей, комментариев к академическим изданиям «Дон Кихота» в России и в Испании.

Svetlana I. Piskunova, Doctor Sc. (Philology), Professor of Moscow State University named after M.V. Lomonosov, literary critic, translator, the author of three books and numerous articles, commentaries on academic editions of «Don Quixote» in Russia and Spain.

Пчелов Евгений Владимирович – к.и.н., доцент, зав. кафедрой вспомогательных и специальных исторических дисциплин ИАИ РГГУ.

Eugene V. Pchelov, Cand. Sc. (History), Head of Department of auxiliary and special historic Disciplines (RSUH).

250 **Святославский Алексей Владимирович** — профессор кафедры риторики и культуры речи МПГУ

Alexey V. Svyatoslavsky, Professor of Chair of Rhetorics and Speech Culture of Moscow State Pedagogical University.

Субботина Ольга Владимировна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Русской Христианской Гуманитарной Академии, Санкт-Петербург.

Olga V. Subbotina, PhD (History of Art), Assistant Professor of Art History at the Russian Christian Humanitarian Academy in Saint-Petersburg.

Топорова Анна Владимировна – д.ф.н., старший научный сотрудник ИМЛИ РАН

Anna V. Toporova, Doctor Sc. (Philology), senior research Fellow (Institut of World Literature Russian Academy of Sciences)

Устинов Алексей Валерьевич – кандидат филологических наук. Автор ряда научных работ по истории русской литературы XIX века, в т.ч. монографии «"Великий раскол"» Даниила Мордовцева: история и современность» (2016).

Alexey V. Ustinov, Cand.Sc. (Philology). Author of several articles on the history of Russian literature of the XIX century, inc. «“Great Schism” of Daniel Mordovtsev: Past and Present» (2016). E-mail:1013801@mail.ru

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.
ПЯТЬ ЧУВСТВ: ЛЮДИ И ЗВЕРИ

Все пять: согласие или спор?

- А. В. Нестеров*
Аллегория Пяти чувств в изобразительном искусстве XIII – XVII вв.:
эволюция от сюжета к мотиву 9
- С. И. Пискунова*
Сюжет охоты и бестиарная символика
в «Дон Кихоте» 1615 года 52
- Е. В. Пчелов*
«Царство Флоры» Пуссена
и символика чувств 68
- Т. А. Гуревич*
«Тот, кто говорит о быках, скорее всего,
видит сны о быках» –
о «животной» синестезии
в воспоминаниях, видениях
и сновидениях Томаса Де Квинси 76
- А. В. Устинов*
Чувственный мир прошлого
в русском историческом романе XIX века 91

251

Зрение

- Р. В. Ганиева*
Феномен зрения в романе Висенте
Бласко Ибаньеса «Мертвые повелевают» 104
- И. В. Макарова*
Замирное зрение Велимира Хлебникова 111

Слух

- О. А. Кулагина*
Акустическая метафора
в творчестве Ж. Превра 120

Обоняние

О. Ю. Казмирчук

Трактовка ольфакторных мотивов
в литературном творчестве детей

129

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. НЕ СЕНСОРИКОЙ ЕДИНОЙ

Чувство любви

А. Е. Махов

Чувства любви. Три средневековые схемы 132

А. В. Топорова

«Spiriti» и «spiritelli» у Гвидо Кавальканти
и Данте Алигьери: персонализация чувств 144

А. В. Святославский

О роли языковых средств в формировании
композиции и символического строя поэмы
М. Пришвина «Фацелия» 150

252

Чувство одиночества

А. В. Архангельская

«Дом без ушей, а горница без очей»:
чувственная метафорика одиночества
в древнерусской литературе 167

Чувство меланхолии

А. Д. Ивинский

«<...> мы не любим меланхоличных писем»:
к вопросу о полемике Екатерины II и
Н. И. Новикова в 1769-1770 гг. 174

Чувство экстаза

К. В. Абрамова

«Завел глаза, чтоб стрекотать»: экстатические
мотивы и образы насекомых в поэзии
Бориса Пастернака 183

Чувства греховные

О. В. Субботина

От обжоры до гурмана: грех чревоугодия
в европейской графике XV-XVI веков 192

Влечение к отвратительному

Алиса Львова

Плеоназм чувств, или радость от гадости 201

Синтетическое «чувство-мышление»

М. Ф. Надъярных

Мифологика идеального восприятия
(«Святой Марк» Жоана Гимараинса Розы) 206

Чувства в картах Таро

Ольга Лемберг

Двойки и кубки,
или тайна Мудрой Женщины:
тема чувств в Таро 253
228

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. БЕСЧУВСТВИЕ

И. В. Ершова

Черви как бесчувствие
в «загробных видениях» Средневековья 232

О. Л. Довгий

Чувства: иметь или не иметь 241

Сведения об авторах 248

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Бестиарий и чувства: сб. статей. — М.: Intrada, 2017. — 253 с.

www.intrada-books.ru

Заказы направлять по e-mail:

intrada-books@yandex.ru

Подписано в печать 31.12.2016.

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