

И. А. Суханова

Оппозиция сквозных образов ласточки и летучей мыши в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»

Работа является частью систематического исследования интермедальных связей трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» в плане вербализации иконических знаков. В статье прослеживается то, как амбивалентный образ, порожденный вольным толкованием рисунка Леонардо да Винчи, становится источником оппозиции двух сквозных образов трилогии и организует вокруг себя целую систему оппозиций-тождеств.

I. A. Sukhanova

Opposition of Prevailing Images *Swallow and Bat* in D. S. Merezhkovsky's Trilogy "Christ and Antichrist"

Work is a part of a systematic research of intermedial links of the trilogy by D. S. Merezhkovsky "Christ and Antichrist" in aspect of verbalization of icon signs. In the article is traced the ambivalent image generated by free interpretation of the drawing by Leonardo da Vinci, becomes a source of opposition of two prevailing images of the trilogy and organizes the whole system of opposition-identities around itself.

Keywords: D. S. Merezhkovsky, trilogy "Christ and Antichrist", intermedial communications of the art text, verbalization of icon signs, the leading ideas, prevailing images, opposition-identity, a system of ambivalent images.

Сквозные образы и лейтмотивы играют важнейшую роль в построении текста трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист». Мы обращались в своих работах к рассмотрению образа Вакха (Диониса) [1]; не менее значим в трилогии и сквозной образ Афродиты (Венеры). Образы античных богов переплетаются с образами посвященных им летающих существ, что, в свою очередь, связано с важнейшим для трилогии, особенно для ее второго романа, лейтмотивом *полета*.

Оппозиция сквозных образов ласточки и летучей мыши имплицитно заявлена уже в первом романе трилогии – «Смерть богов. Юлиан Отступник». В античной мифологии ласточка (как лебедь и голубь) посвящена Венере (Афродите). За Вакхом (Дионисом) не «закреплены» никакие птицы, но к нему имеет отношение существо, способное летать – летучая мышь. Согласно мифу, Дионис превратил в летучих мышей дочерей Миния (Миниаса), не хотевших признавать культ Диониса. Характерная особенность их – боязнь света [2, с. 173; 3, с. 217]. Следовательно, летучие мыши – нечто, противостоящее Дионису и, видимо, птицам Афродиты как родственного Дионису божества («душа родного ей бога», примеры из романа «Антихрист» приводятся по [4]). В «Юлиане Отступнике» ласточки фигурируют в сцене в палестре: «Ласточки с криком проносились над палестрой и тонули в небе» (примеры из романа «Юлиан Отступник» приводятся по [5]). Здесь впервые появляется Арсиноя, одно из конкретных воплощений

Афродиты в трилогии. Сближается образ Арсинои и с другими античными богинями – на эксплицитном уровне она сравнивается с Артемидой, имплицитно же может воплощать и Афины (Минерву), так как она не только красавица и спортсменка, но еще и художница, к тому же интересующаяся естественными науками. Арсиноя, таким образом, оказывается одним из предшественников универсальной личности – героя второго романа «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» и одновременно его женского двойника – Моны Лизы, которую писатель наделил высокой образованностью, знанием древних языков. Арсиноя смотрит на ласточек и завидует им: «...посмотри, какое небо! Хотелось бы броситься в него и потонуть в нем с криком, как ласточки».

Образ летучей мыши присутствует в трилогии постоянно, причем как непосредственно, так и имплицитно. В первом романе появление летучей мыши предваряется шуршанием ее крыльев, причем неясно, действительно ли герой слышит это шуршание, или оно кажется ему вследствие напряженного, возбужденного состояния: «Юлиану казалось иногда, что в черном мраке сводов слышится быстрое шуршание летучей мыши». Таинственное животное появляется вполне реально в сцене с предсказателем Ногодаресом: «Промелькнула летучая мышь. ... Она почти коснулась лица Юлиана холодным, таинственным крылом и скрылась. // – Душа, тебе родная, – прошептал Ногодарес». Летучая мышь фигурирует в сцене восстановления храма Диониса; прежде, когда

храм был в запустении, она спокойно жила в темноте, работы же по восстановлению храма ее потревожили. Здесь упоминаются важные для сквозного образа черты: *«Потревоженная летучая мышь выпорхнула из щели и заметалась, не зная, куда спрятаться от света, тыкаясь во все углы, шурша голыми крыльями»*. Здесь, собственно, даются основные характеристики образа: это летающее существо с голыми крыльями, боящееся света и несовместимое с присутствием Диониса. Образ *черных крыльев*, несколько раз встречающийся в «Юлиане Отступнике», также, на наш взгляд, возвращает к образу летучей мыши. Если предсказатель Ногодарес отмечает родственность летучей мыши Юлиану, то Арсиноя, говоря о Юлиане, употребляет метафору *черные крылья*: *«Какое мне дело, что у тебя не белые, лебединые, а страшные, черные крылья...»*.

Сравним образ *черных крыльев* с постоянно подчеркиваемой белизной крыльев Иоанна Предтечи во втором романе и постоянным же сравнением их с *крыльями исполинского лебеда*. (См. наши работы [6, 7, 8]). Аналогом *черных, голых крыльев* могут представляться складки черной одежды Максима: *«Юлиан, объятый ужасом, пал лицом на землю, и длинная, черная одежда иерофанта билась над ним по ветру»*. Крылья Люцифера в видении Юлиана (то есть в «спектакле» Максима) – *очертания двух исполинских крыльев* – не имеют цветообозначения, однако в контексте сквозных образов связываются с *черными крыльями* и противопоставляются *лебединым*. Заметим, что излюбленный писателем эпитет *исполинский* постоянно характеризует и лебедя, и его крылья, и крылья Иоанна Предтечи на русской иконе во втором романе. Явного противопоставления образов в первом романе еще нет, оно будет эксплицировано именно во втором, в сцене в мастерской Леонардо, где впервые в этом романе появляется *ласточка*: птичка случайно влетает в окно (дурная примета – строящиеся в мастерской *человеческие крылья* никогда не будут закончены) и запутывается в крыле летательного аппарата, похожего пока на *летучую мышь*. Мастер освобождает ее и выпускает на волю: *«Ласточка взвилась и потонула в небе с радостным криком»* (примеры из романа «Леонардо да Винчи» приводятся по [9]). В цитированном фрагменте использованы те же лексические единицы, что и в эпизоде с Арсиной в первом романе. Есть сходство и в ситуации: герой-художник смотрит с завистью на легкий полет птицы. *«– Как легко, как просто! – подумал он, проводив ее завистливым, печальным взором. Потом с брезгливым чувством взглянул на свою машину, на мрачный остов исполинской летучей мыши»*. Противопоставление образов заявлено прямо, несколько ранее *маленькие живые крылья* лас-

точки противопоставлены *веревочным сухожилиям* искусственного крыла, в которых она запуталась.

Машина, похожая на летучую мышь, описывается подробно, причем это сходство постоянно подчеркивается: *«Новый прибор напоминал летучую мышь. Остов крыла состоял из пяти пальцев, как на руке скелета, многоколенных, сгибающихся в суставах. Сухожилие из ремней дубленой кожи и шнурков сырого шелка, с рычагом и шайбой, в виде мускула, соединяло пальцы. Крыло поднималось посредством подвижного стержня и шатуна. Накрахмаленная тафта, не пропускавшая воздуха, как перепонка на гусиной лапе, сжималась и распускалась»*.

Учитывая зависимость текста Мережковского от иконических источников, позволим себе высказать предположение, что идея противопоставления образов ласточки и летучей мыши может происходить из рисунка Леонардо, находящегося в Атлантическом кодексе (лист 858, Амброзиана, Милан) и называемого при публикациях «Набросок большого крыла с подвижными концами» (см., например, [10, с. 137; 11, с. 92]). Это один из проектов летательного аппарата. Если полагаться только на зрительные ассоциации, не вникая в суть изображенной конструкции, можно воспринять это изображение так: крыло ласточки наложено на крыло летучей мыши, оба крыла при этом приведены к одному масштабу. Оппозиция в рисунке, таким образом, одновременно оказывается тождеством, что как нельзя лучше подходит к системе амбивалентных образов, наполняющих трилогию Мережковского. В романе летательная машина Леонардо, стремясь к идеалу – *ласточке*, помимо воли мастера не перестает быть *летучей мышью*. То, что идея оппозиции происходит именно из произвольного переосмысления рисунка, косвенно подтверждается, на наш взгляд, тем обстоятельством, что в текстах реального Леонардо нет ориентации именно на ласточку как на образец, но именно на летучую мышь: *«Помни, что птица твоя должна подражать не чему иному, как летучей мыши...»* [12, с. 155].

На том же листе Атлантического кодекса есть другой рисунок крыла, расположенный параллельно первому. В нем нет ничего похожего на крыло ласточки, но конструкция его в значительно большей степени напоминает верхнюю конечность летучей мыши: имеется «скелет» кисти с пальцами, из которых четыре присутствуют совершенно определенно, сверху есть еще деталь, возможно, являющаяся пятым пальцем, изображенным в перспективе. На том же листе можно разглядеть и более мелкое и нечеткое изображение человека с перепончатым крылом, в современном восприятии напоминающим зонт.

Существуют и другие рисунки крыла, похожего на крыло летучей мыши. «Эскиз искусственного крыла» (1487–1490, рукопись В, лист 74r, Француз-

ский институт, Париж; воспроизведено [13, с. 130; 14, с. 50]) похож на рисунок с «наложением», но без наложения, без сходства с крылом ласточки. Крыло здесь перепончатое, как и в первом рисунке, в нем не просматривается скелет кисти с пальцами, перепонка натянута между спицами, число которых больше пяти, и расположены они почти параллельно.

Обращает на себя внимание обилие подробностей в приведенном выше описании летательной машины в романе. Упоминание таких деталей, как *подвижный стержень* и *шатун*, отсылает к другому известному рисунку, который, впрочем, упоминается здесь же: «Рядом был рисунок: дышло с прикрепленным к нему круглым железным стержнем поддерживало крылья, приводимые в движение веревками».

«Рисунок с дышлом», называемый при публикациях «Методика определения прочности крыла» (ок. 1487–1490 Рукопись В, лист 88v, Французский институт, Париж; воспроизведено [13, с. 130; 14, с. 50]), изображает перепончатое крыло, перепонки которого натянута на спицы – «пальцы», расходящиеся из одной точки. Спиц, однако, не пять, а семь или девять (две крайние спицы просматриваются нечетко). Заметим, что ни одно из нарисованных крыльев не состоит из *пяти пальцев*, как в описании Мережковского – писатель намеренно усиливает нужное ему сходство.

Пятипалая конечность с перепонками отыскивается на другом рисунке Леонардо из той же Рукописи В Французского института, лист 81v, вне связи с летательными аппаратами. Обычно воспроизводят фрагмент этого листа с изображением человека, плывущего в спасательном круге. В альбоме же, изданном «Книжным клубом» с текстом Карло Педретти и других известных леонардинов, воспроизведен более крупный фрагмент листа [13, с. 130], и выше человека в круге видна пятипалая конечность с натянутыми между длинными пальцами перепонками – проект ласты для плавания.

В альбоме «Леонардо. Шедевры графики» [14] на с. 161 воспроизведен «Набросок дракона» (ок. 1478–1488 гг.), где изображен синкретический монстр с перепончатым крылом, напоминающим как проекты летательных аппаратов, так и «ласту». Заметим, что у Леонардо есть еще ряд рисунков с драконом, иногда изображенным отдельно, иногда побиваемым рыцарем, однако подобные крылья на них не встречаются.

Учитывая значительную роль, которую играет в романе иконописная традиция (см. [8]), из невербальных источников, кроме работ Леонардо, нужно еще назвать изображения бесов на иконах – они иногда изображаются с темными перепончатыми крыльями. Назовем для примера икону «Величит душа моя Господа» сер. XVII в. (Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-

заповедник). В правом нижнем углу иконы над адской бездной изображены три очень характерные темные фигуры бесов со складчатыми крыльями без перьев.

Нечто подобное встречается и в западной живописи. Так, на упоминаемых в романе фресках Луки Синьорелли в Орвието (Кафедральный собор, Капелла Сан-Брицио), изображающих Страшный Суд, некоторые из безобразных рогатых бесов имеют перепончатые крылья без перьев, также отдаленно напоминающие крылья летучей мыши; см., например, наиболее часто воспроизводимый фрагмент фрески «Гибель грешников» с бесом, впившимся зубами в голову грешницы. Крылья бесов поднимаются над толпой. Цвет их, однако, не черный, крылья, как и все тела бесов, разноцветные, цвет переходит из одного в другой. Приведем также пример из русского искусства второй половины XIX в. Традиция изображения нечистой силы с крыльями летучих мышей отразилась, в частности, в иллюстрациях В. Е. Маковского к повести Н. В. Гоголя «Пропавшая грамота» (1874; литографии из Вологодской Областной картинной галереи были в 2011 г. показаны на выставке в Ярославском художественном музее). На одной из них мышинные крылья имеет нечто «серое», которое «выказывает роги»; на другой многочисленные существа с подобными крыльями присутствуют в сцене игры козака с ведьмой в карты. Таким образом, традиция оказывается весьма устойчивой и характерной для разных эпох и стран.

Возвратимся к эпизоду в мастерской в романе «Леонардо да Винчи». Машина описывается как деталь интерьера; между крыльями недостроенной машины спит механик Астро: «В неверном сиянии луны и свечи машина, с человеком между раскинутыми крыльями, имела вид гигантского нетопыря, готового вспорхнуть и улететь». Конструирование машины идет от *летучей мыши (нетопыря)* как образца к *ласточке* как к образцу более совершенному, причем дается понять, что именно ласточка, влетевшая в окно и запутавшаяся в деталях машины, наводит мастера на мысль взять ее за образец. «Легкий камышовый остов крыльев, обтянутый тафтою, подобной перепонке, напоминал не летучую мышь, как прежняя машина, а исполинскую ласточку». Здесь уже нет обилия деталей, но подчеркивается эстетическая привлекательность аппарата: «Одно из крыльев было готово и, тонкое, острое, необычайно прекрасное, вздымалось от полу до потолка». Это крыло ближе к живому: «В комнате пронеслось дуновение – и тонкое, легкое крыло исполинской ласточки зашевелилось, зашепестело, как живое». Тем не менее, оно не живое в действительности, именно на этом аппарате попытается лететь нетерпеливый Астро и разобьется, причем крыло послужит всего лишь носилками, на

которых понесут Астро товарищи по мастерской: *«Джованни, Марко, Салаино, Чезаре несли, должно быть, за неимением носилок, на громадном, измятом, продранном и сломанном крыле новой летательной машины, подобном крылу исполинской ласточки, своего товарища, кузнеца Астро да Перетолла, в разорванной, окровавленной одежде, с мертвенно-бледным лицом».*

Крыло *«исполинской ласточки»* все-таки не стало живым, Астро после неудачного полета потерял раскусок. В последнем эпизоде с его участием мы видим его на чердаке, где повесился Джованни; Астро напевает свою песенку про *«журавлей да орлов»*, машет руками, *«точно крыльями»* и смотрит в окно *«на чистое небо, где реяли ласточки»*. Ласточка остается недостижимым идеалом. Как воспоминание о недостигнутом идеале или напоминание о том, что идеал все-таки существует, можно воспринять эпизод с ласточкой в замке Клу, когда *«Франческо нашел на снегу и принес учителю полузамерзшую ласточку. Тот отогрел ее дыханием и устроил ей гнездо в теплом углу за очагом, чтобы весной выпустить на волю»*. Леонардо удастся, таким образом, возратить к жизни настоящую птичку, но не удастся сделать живой птицу искусственную. Однако крыло *исполинской ласточки* – несостоявшейся машины – уже после смерти старого мастера поразит воображение иконописца Евтихия Гагары, единственного из персонажей романа, кто способен понять *окрыление сверхъестественное*: *«Евтихия особенно поразил старый, сломанный остов крыла, похожего на крыло исполинской ласточки»*. В сознании и искусстве «варвара» Евтихия соединится то, что не соединялось у Леонардо: итальянский мастер пишет *бескрылого Предтечу* – Иоанна Крестителя, похожего на Вакха – и изобретает крылья, у него это две разные задачи; Евтихий же пишет – в соответствии с неизвестным на Западе канонем – Иоанна Предтечу Крылатого.

Во втором романе *летучая мышь* всегда связана с главным героем, чаще всего с его летательной машиной, однако последнее не обязательно. Например, присутствует парафраз рассказа Вазари о неизвестной нам ранней работе Леонардо, изображающей синкретического монстра: *«В комнату, куда никто не входил, кроме него, собрал он ящериц, змей, сверчков, пауков, сороконожек, ночных бабочек, скорпионов, летучих мышей и множество других безобразных животных»*. Обратим внимание на эпитет *безобразных*, важный для Мережковского и не оставляющий сомнений в отрицательных ассоциациях, вызываемых образом *летучей мыши*. Приведенный отрывок весьма близок к первоисточнику – «Жизнеописанию» Вазари, однако для Вазари важно не столько безобразие собранных вместе существ, сколько необычность, странность их облика: «собрал

... хамелеонов, ящериц, сверчков, змей, бабочек, омаров, летучих мышей и другие странные разновидности этих животных» – перевод Акима Вольнского, современника Мережковского [12, с. 183]. Более поздний перевод (А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского) выглядит так: «Напустил в одну из комнат ... разных ящериц, сверчков, змей, бабочек, кузнечиков, нетопырей и другие странные виды подобных же тварей ...» [15, с. 19]. Во втором переводе использовано слово *нетопырь*, которое, как синоним сочетания *летучая мышь*, встречается в третьем романе трилогии.

Еще один фрагмент второго романа трилогии, не относящийся непосредственно к летательной машине: *«Сравни пальцы человеческой руки с пальцами медвежьей лапы, с хрящами рыбьих плавников, с кистями птичьих крыльев и крыльев летучей мыши»*. Видимо, это довольно точная стилизация записей реального Леонардо на тему сравнительной анатомии, соединенная с мотивами записей о летательном аппарате: варьируются элементы реальных рукописей, которые «подгоняются» под нужный писателю сквозной образ. Анатомия стопы медведя действительно интересовала реального Леонардо, как и строение крыла птицы и летучей мыши, но сравнения медвежьей лапы с крылом летучей мыши в его записях не отмечается (см. [16; 17]). Сравним: «Изобрази здесь стопы медведя и обезьяны и других животных, показав, чем отличаются они от стопы человека, и также помести ноги какой-нибудь птицы» [12, с. 170]; «Произведешь анатомирование крыльев птицы вместе с мускулами груди, движущими эти крылья. // И равным образом произведешь анатомирование человека, чтобы показать имеющуюся у него возможность держаться по желанию в воздухе при помощи взмахов крыльев» [12, с. 154].

Вопрос о преобразовании записей реального Леонардо в романе Мережковского требует отдельного большого исследования с привлечением, безусловно, оригиналов. Пока же можно предположить, что писатель обращается с ними так же вольно, как и с иконическими источниками, создавая новую, художественную реальность.

В третьем романе («Антихрист. Петр и Алексей») образ *ласточки* возникает всего три раза. Первое упоминание – прямая отсылка ко второму роману. Фрейлина Арнгейм пишет в дневнике: *«...в здеишней кунсткамере ученый немец показывал царице опыты с воздушным насосом, и под хрустальный колокол была посажена ласточка, царь, видя, что задыхающаяся птичка шатается и бьется крыльями»*, вступает за нее, царица, *«взяв ласточку, поднесла ее к окну и пустила на волю»*. Фрагмент явно и, может быть, даже навязчиво, переключается с эпизодами отпускания ласточки из мастерской Леонардо и из

замка Клу во втором романе. Комментируя рассказанное, фрейлина Арнгейм отмечает противоречие, если не двуличие в характере и поступках царя: «*жалел ласточек, он замучил сестру, мучает жену и, кажется, замучает сына*». Это замечание напоминает страхи Джованни, ученика Леонардо во втором романе, также писавшего дневник и подозревавшего в учителе антихриста: «*тварей милует*», но при этом проектирует машины для массового убийства людей. Сам же эпизод с опытом ученого немца напоминает эпизоды второго романа, особенно эпизод в мастерской, общими мотивами и образами: наука, опыт, птичка в приборе (во втором романе – случайно попала в летательную машину, в третьем – специально посажена под колпак), птичку освобождают и отпускают в окно.

Два других эпизода, в которых упоминаются ласточки, связаны в третьем романе с образом царевича Алексея. Маленький Алеша гуляет в Красном Верхнем саду – сад является продолжением терема и в нем «*все искусственно: тепличные цветы в ящиках, крошечные пруды в ларях, ученые птицы в клетках. ... Хочется прочь из терема и этого игрушечного сада в настоящий лес, на поле, на реку, в неизвестную даль; хочется убежать, улететь – он завидует ласточкам*». И ближе к концу романа – Алексей в каземате после объявления приговора: «*Он долго смотрел в окно: там пролетели ласточки с веселыми криками; сквозь тюремные решетки небо казалось таким голубым и глубоким, как никогда на воле*». Снова ласточки оказываются символом свободы и недостижимого идеала. Алексей завидует ласточкам, как Арсиноя в первом романе и Леонардо во втором. Арсиноя и Леонардо – художники, в третьем же романе художников нет, а полету уподобляется жалкий аналог – побег Алексея. Во всех трех эпизодах «Антихриста» ласточки противопоставлены несвободе.

Образ летучей мыши встречается в третьем романе чаще, чем в двух первых, однако словосочетание *летучая мышь* в прямом значении – как название животного – употреблено только один раз, в эпизоде, где царевич Алексей после решительного разговора с отцом посещает Москву и видит «*мерзость запустения на месте святом*»: разрушенную церковь, где галки пачкают иконостас. «*Из алтаря что-то выпорхнуло, должно быть, летучая мышь, и закружилось над самой головой царевича. Ему стало жутко*». Деталь напоминает эпизоды из «Юлиана Отступника»; Алексей, таким образом, соотносится с Юлианом, а запустение христианского храма с запустением языческого. Здесь возникает, хотя и имплицитно, характерная для трилогии «некорректная» параллель: Христос/Дионис. Вспомним, что летучая мышь предстает как что-то, на первый взгляд, враждебное Юлиану, однако Ногодарес замечает: «*Душа,*

тебе родная». И неслучайно, таким образом, Арсиноя говорит, что у Юлиана *черные крылья*.

В «Антихристе» образ *летучей мыши* настойчиво повторяется как компонент сравнения при описании внешности царского духовника, архимандрита Федосия Яновского – Федоски: «*Маленький, худенький, востренький, в высочайшем клобуке с длинными складками черного крена, в широчайшей бейберовской рясе с развевающимися черными воскрыльями, напоминал он огромную летучую мышь*»; «*... когда коимунствовал ... хитренькие глазки искрились таким язвительным умом, такую дерзкою веселостью, что жалобная мордочка летучей мыши ... становилась почти привлекательной*»; «*... воскликнул он ... взмахнув широкими рукавами рясы, как черными крыльями, и сделавшись еще более похожим на летучую мышь...*». Федоска, имеющий репутацию *лютора* и *ересиарха*, олицетворяет Церковь, оказавшуюся в подчинении у царя. Сам он определяет это состояние так: «*Были мы орлы, а стали ночные нетопыри!*». Заметим, здесь *нетопырь/летучая мышь* противопоставляется не ласточке, а другой птице, связанной в мифологии с античными божествами. Это противопоставление продолжается дальше: «*В черном клобуке, с черными крыльями рясы, с безобразным востреньким личиком, озаренный снизу красным отсветом потухающих углей, он, в самом деле, походил на огромного нетопыря. Только в умных глазах тускло тлел огонь, достойный орлиного взора*».

Федоска *мучим бесом*, у него бывает *меленколия*. В связи с *меленколией* Федоски возникает ассоциация с несколько неожиданным, но, на наш взгляд, возможным иконическим источником – знаменитой гравюрой А. Дюрера «Меланхолия I»: название произведения «Melencolia I» помещено в левой верхней части гравюры на распростертых перепончатых крыльях некоего существа, напоминающего стилизованную летучую мышь. Соседство изображения такого существа с именно таким написанием слова убеждает в правомерности ассоциации. Обращение же к искусству немецкого Возрождения не удивительно при учете ассоциаций во втором романе с кранаховскими портретами Лютера, к которым мы предполагаем обратиться в отдельной работе. По отношению к Алексею Федоска – диавол-искуситель, сам же себя рекомендует *политиком*: «*– Ну и хитер же ты, отче, как бес...// – А ты, государь, не гнушайся и бесами. Нехотя черт Богу служит...// – С чертом, ваше преподобие, себя равняешь?// – Политик я <...>*». Отметим употребленное здесь слово *бес*.

«*Он [Федоска] поклонился ему до земли, и черные крылья рясы распростерлись, как исполинские крылья нетопыря ... Омерзение наполнило душу царевича*

ча... И ему казалось, что уже не плут “Федоска мизерный”, а кто-то сильный, грозный, царственный лежит у ног его – тот, кто был орлом и стал ночным нетопырем – не сама ли Церковь, Царству покоренная, обесцещенная?» И сквозь омерзение, сквозь ужас безумный восторг, упоение властью кружили ему голову. Словно кто-то подымал его на черных исполинских крыльях ввысь, показывал все царства мира и всю славу их ...». Черные крылья здесь недвусмысленно оказываются атрибутом дьявола, и Федоска мизерный далее буквально отождествляется с ним в глазах царевича: «Царевичу стало страшно; почудилось, что Федоска не уходил, что он все еще тут, где-то в углу – притаился, прищипился и вот-вот закружит, зашуршит, зашепестит над ним черными крыльями, как нетопырь, и зашепчет ему на ухо: Тебе дам власть над всеми царствами и славу их, ибо она передана мне, и я, кому хочу, даю ее ...». Мережковский подчеркивает чуть измененную евангельскую цитату. В первоисточнике: «В сказал Ему дьявол: Тебе дам власть над всеми сими царствами и славу их, ибо она предана мне, и я, кому хочу, даю ее ...» (Лк 4:6).

Прямое отождествление «нетопырных» крыльев с бесовскими, заставляющее вспомнить об иконописной традиции, имеет место в эпизоде спора старообрядцев о самосожжении. Противница самосожжения мать Голендуха приводит такой аргумент: «А во время самой гари, вверху пламени видели однажды двух бесов черных, наподобие эфиопов, с нетопырьими крыльями, ликующих и плещущих руками, и вопиющих: наши, наши есте!». Это отождествление подготовлено всем предшествующим развитием образа на протяжении трех романов.

Следовательно, в образе летучей мыши в очередной раз наблюдается характерное для трилогии Мережковского отождествление языческого и христианского образов (дочери Миния=бесы), летучая мышь противопоставлена Дионису; Дионис же, с одной стороны, отождествляется с Афродитой (*душа родного ей бога*), с другой – мало отличим от Иоанна Предтечи и даже отождествляется с Христом. В другом плане – Дионис двойствен сам по себе, так как именуются два иконографических типа: фиванский и восточный. Если в последнем романе поляризация наиболее выражена, так как *нетопырь*=*бес*, то в первом *черные крылья* – атрибут Юлиана – «бородатого Вакха»; таким образом, поляризация образов здесь еще достаточно условна и усиливается от первого романа трилогии к третьему.

Библиографический список

1. Суханова, И. А. Эволюция сквозного образа Диониса (Вакха) в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» [Текст] / И. А. Суханова // Язык русской литературы XX века: Вып. 4: сб. научн. статей под науч. ред. О. П. Мурашевой, Н. А. Николиной. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2010. – С. 82–94.
2. Менар, Р. Мифы в искусстве старом и новом [Текст] / Р. Менар. – Перевод. Репринт. Воспроизведение изд. 1900 г. – М.: Молодая гвардия, 1992.
3. Замаровский, В. Боги и герои античных сказаний: Словарь [Текст] / В. Замаровский; пер. с чеш. – М.: Республика, 1994.
4. Мережковский, Д. С. Антихрист (Петр и Алексей) [Текст] / Д. С. Мережковский. – М.: Панорама, 1993.
5. Мережковский, Д. С. Смерть богов. Юлиан Отступник [Текст] / Д. С. Мережковский. – М.: Худож. лит., 1993.
6. Суханова, И. А. Сквозной образ лебеда в романе Д. С. Мережковского «Леонардо да Винчи» [Текст] / И. А. Суханова // Культура. Литература. Язык. Ч. 1: материалы конференции «Чтения Ушинского». – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2005. – С. 72–77.
7. Суханова, И. А. Созвучие искусств в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» [Текст] / И. А. Суханова // Русская речь, 2006. – № 4. – С. 15–24.
8. Суханова, И. А. Взаимоотношения художественного текста с интермедийным источником (образ Иоанна Предтечи в романе Д. С. Мережковского «Леонардо да Винчи») [Текст] / И. А. Суханова // Русское слово: литературный язык и народные говоры: материалы Всеросс. научн. конференции... отв. ред. Т. К. Ховрина. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2008. – С. 420–426.
9. Мережковский, Д. С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) [Текст] / Д. С. Мережковский. – М.: Панорама, 1993.
10. Кэмп, М. Леонардо [Текст] / М. Кэмп. – М.: АСТ: Астрель, 2006.
11. Деболини, Ф. Леонардо да Винчи [Текст] / Ф. Деболини. – М.: АСТ: Астрель, 2002.
12. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве [Текст] / Леонардо да Винчи; Пер. с ит. А. А. Губера, В. П. Зубова; под ред. А. К. Дживелегова. – СПб.: Изд. Дом «Азбука-классика», 2006.
13. Леонардо да Винчи: гениальный художник и ученый [Текст] / К. Педретти, А. Шастель, П. Галуцци [и др.]. – Харьков-Белгород: Книжный клуб семейного досуга, 2008.
14. Леонардо да Винчи. Шедевры графики [Текст] / сост., примеч., коммент. Я. Пундика. – М.: Эксмо, 2007.
15. Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих [Текст] / Дж. Вазари. – Т. 3. – М.: Искусство, 1970.
16. Жданов, Д. А. Леонардо да Винчи анатом [Текст] / Д. А. Жданов. – М., Л.: Госуд. изд-во мед. лит-ры, Ленингр. отд., 1955.
17. Зубов, В. П. Леонардо да Винчи [Текст] / В. П. Зубов. – М., Л.: Изд-во АН СССР, 1962.