

И. А. Суханова

Сквозной образ Афродиты (Венеры) в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»

Статья продолжает ряд работ, рассматривающих сквозные образы трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», восходящие к иконическим источникам. Рассматривается сквозной образ Афродиты (Венеры), проходящий через все три романа и – через контекст – получающий разные воплощения в персонажах трилогии и описанных в ней произведениях искусства. Иконическим источником сквозного образа Афродиты является известная в поздних копиях статуя Праксителя. На уровне языковых единиц в статье прослеживается, как писатель, используя сходство иконических источников, например, «Венеры» Боттичелли или копий «Леды» Леонардо с «формулой» Праксителя, создает представление о множественности образа Афродиты и ее бесконечных модификациях. Вербализация произведений искусства позволяет писателю сблизить этот образ с образами героинь трилогии. В главной героине первого романа («Смерть богов. Юлиан Отступник»), художнице Арсиное, Афродита объединяется с Артемидой (Дианой) и Афиной (Минервой). Героиня второго романа («Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)») Кассандра лишена такой универсальности, она только Афродита; Минерву и Артемиду воплощают другие персонажи – гармония античности, по мысли писателя, нарушена. В третьем романе («Антихрист. (Петр и Алексей)») воплощением Афродиты оказывается девка Афроська, в образе которой включение интермедальных элементов позволяет соединить иконографический тип Афродиты с типом сатиresses в картинах Рубенса, что должно свидетельствовать об упадке нравственных и духовных ценностей в описываемое время.

Ключевые слова: сквозные образы, трилогия Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», интермедальные связи художественного текста, иконические претексты, вербализация, контекст, тождество и амбивалентность образов.

I. A. Sukhanova

A Through Image of Aphrodite (Venus) in D. S. Merezhkovsky's Trilogy "Christ and Antichrist"

The article continues a number of works considering through images of the trilogy by D. S. Merezhkovsky "Christ and Antichrist", going back to iconic sources. The through image of Aphrodite (Venus) passing through all three novels – through a context – receiving different embodiments in characters of the trilogy and the works of art described in it is considered. An iconic source of the through image of Aphrodite is a statue by Praksitel well-known in late copies. At the level of language units in the article it is traced how the writer, using similarity of the iconic sources, for example, "Venus" Botticelli or "Leda" Leonardo's copies with Praksitel's "formula", creates an idea of plurality of the image of Aphrodite and her infinite modifications. Verbalization of art works allows the writer to make this image closer with images of heroines of the trilogy. In the main heroine of the first novel ("Death of Gods. Yulian Apostat"), the artist Arsinoye, Aphrodite unites with Artemis (Diana) and Athena (Minerva). The heroine of the second novel ("Revived Gods (Leonardo da Vinci)") Cassandra is deprived of such universality, she is only Aphrodite; Minerva and Artemis are embodied by other characters – harmony of antiquity, according to the writer's idea, is broken. In the third novel ("Antichrist. (Pyotr and Alexey)") embodiment of Aphrodite is a maid Afroska in whose image inclusion of intermedial elements allows to connect the iconographic type of Aphrodite with the type of the satyr in Rubens' pictures that it should testify the decline of moral and cultural values in the described time.

Keywords: through images, D. S. Merezhkovsky's trilogy "Christ and Antichrist", intermedial links of the literary text, iconic pretexts, verbalization, context; identity and ambivalence of images.

В наших работах уже неоднократно рассматривались сквозные образы трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», восходящие к иконическим источникам, в том числе образ *Вакха (Диониса)* [13], который проходит через все произведение. Образ *Вакха* находится в постоянной оппозиции-тождестве с образом *Венеры (Афродиты)*, который, в свою очередь, связан с лейтмотивом *полета* [11], преимущественно через образы посвященных Афродите птиц

[6] – *лебедя* [12], *ласточки* [10], *голубя*, а также крылатого спутника богини – *Эрота (Амура)*; возможно, в этом отношении значим и один из мифологических эпитетов Афродиты – *Урания*, то есть 'небесная', упоминаемый в трилогии.

Сквозной образ Афродиты имеет интермедальные (иконические) источники, основной из которых наиболее эксплицирован: это статуя Праксителя «Афродита Книдская» (ок. 350 г. до н. э); к ней, как к некоему архетипу, к формуле,

сводятся все образы *Афродиты (Венеры)* в трилогии. Реальная статуя не сохранилась, наиболее известные ее копии – Венера Медичи (Медицейская, галерея Уффици, Флоренция), Венера Капитолийская (Капитолийские музеи, Рим), Венера Таврическая (Эрмитаж, Санкт-Петербург). К тому же типу Афродиты Книдской восходят и многочисленные более поздние живописные изображения Венеры и других античных и библейских героинь. Упомянем описанное во втором романе трилогии Мережковского «Рождение Венеры» Боттичелли, а также такие картины, как «Венера» Лоренцо ди Креди, «Три грации» Рафаэля, «Венера и Амур» Кранаха, «Адам и Ева» Дюрера, «Суд Париса» Рубенса и т. д. Тот же тип встречается и у художников XIX в., назовем картины Энгра («У источника»), А. Бугро («Рождение Венеры»), К. Коро («Купание Дианы»), Л. Альма-Тадема («Скульптор и модель»), Г. Семирадского («Фрина на празднике Посейдона»). Список можно продолжать и расширять; в него следует включить и значимые для второго романа трилогии копии «Леды» – несохранившейся картины Леонардо да Винчи.

Венера (Афродита) имеет во всех трех романах реальные воплощения не только в описываемых статуях и картинах, но и в образах отдельных героинь. В образе главной героини первого романа – Арсиной – Афродита объединяется с Артемидой (Дианой) и Афиной (Минервой). Впервые герой и читатель видят Арсиною в палестре, во время спортивных упражнений, в частности, в стрельбе из лука, что ассоциируется больше с *Артемидой-Охотницей*, как называет Арсиною поэт Опатиан. В самом же эпизоде в палестре эксплицировано уподобление героини Афродите Книдской: «...она заслонила одной рукой грудь, другой – чресла вечным, стыдливым движением, как Афродита Книдская» [9] (далее примеры по этому изданию). Жест, изображенный в процитированном фрагменте, вербализует позу Венеры Медицейской или Венеры Капитолийской: правая рука располагается чуть ниже левой груди, левая рука прикрывает правое бедро. Сцена же свидания Арсиной с Юлианом происходит у статуи Артемиды с собаками (известны античные статуи Артемиды с ланью, в частности, мраморная копия 4 в. до н. э. в Лувре, восходящие к подлиннику Леохара; в Эрмитаже есть скульптура Джованни Бенцони, XIX в., композиция которой почти повторяет Леохара, только вместо скачущей лани изображена сидящая собака). Кроме того, Арсиною – ученая деви-

ца и художница, как Афина (Минерва) – покровительница искусств и ремесел. Видимо, неслучайно первому появлению Арсиной в романе предшествует упоминание статуи Афины Промехос на Акрополе, мимо которой, направляясь в палестру, проходят Юлиан и Опатиан. К сохранившимся копиям этой скульптуры (например, «Афина Промехос» в Национальном археологическом музее в Неаполе или «Афина Варвакион» в Национальном археологическом музее в Афинах) может восходить описание пеплума Арсиной с прямыми складками в эпизоде обеда у Гортензия: «древнеафинский пеплум из мягкой серебристой шерсти падал длинными, прямыми складками, удержанный под грудью тонким поясом».

Сквозные образы трилогии, связанные с иконоческими источниками, задаются в первом романе, но максимального развития достигают во втором, в третьем же претерпевают своего рода деградацию. Тема *Афродиты (Венеры)* задается в V главе первой части «Юлиана Отступника». Первым воплощением сквозного образа оказывается статуя Афродиты Анадиомены, то есть только что появившейся на свет и выходящей из моря. Юлиан видит статую в храме Афродиты: «Под открытым небом стояла посредине храма только что из пены рожденная, холодная, белая Афродита-Анадиомена, во всей своей нестыдящейся наготы. Богиня как будто с улыбкой смотрела на небо и море, удивляясь прелести мира, еще не зная, что это – ее собственная прелесть, отраженная в небе и море, как в вечных зеркалах. Прикосновение одежд не оскверняло ее. Такой стояла она там, вся целомудренная и вся нагая, как это безоблачное, почти черносинее небо над ее головой». Далее там же, в эпизоде сна Юлиана, упоминаются тонкие белые руки статуи. Именно здесь появляются эпитеты *холодная, белая, нагая*, которые будут впоследствии характеризовать разные воплощения Афродиты; слово *прелесть*, значимое для всей трилогии, а *небо и море, вечные зеркала*, задают сквозной образ, своего рода формулу тождества и амбивалентности – *небо вверху – небо внизу*. Здесь же возникает другой постоянно сопутствующий Афродите образ – *отблеск огня*: «И розовый отблеск огня вспыхнул, как легкий румянец жизни на лице богини, сливаясь с блеском новорожденного месяца. Чистая Афродита-Урания как будто сходила от звезд на землю». Здесь Афродита названа *Уранией* – «небесной», а тип Афродиты земной представлен в «Юлиане От-

ступнике» статуей Афродиты-Каллипиги: *«По середине двора, в светлых брызгах фонтана, виднелась Афродита Каллипига, влажный мрамор серебрился, как живое тело. Монахи, проходя мимо нее, отвертывались и старались не видеть, но она была среди них, лукавая и нежная»*. Статуя предстает среди брызг, значит, по сути, она – та же Анадиомена, однако Каллипига не только не прикрывается стыдливо руками, а напротив, подняв сзади тунику, демонстрирует ягодицы (римская мраморная статуя, копия с греческого оригинала III в. до н. э., находится в Национальном музее в Неаполе).

Афродита в «Юлиане Отступнике» практически отождествляется с Кибелой – божеством более древнего культа. В романе имеется сцена уничтожения серебряной статуи Кибелы: *«...толпа на веревках повлекла вниз по ступенькам звеневшее серебряное тело богини, матери богов – творение Скопаса. // – В огонь, в огонь! // ... Серебряное тело гнулось, изуродованное. ...// – Вот тебе. Вот тебе. Гнусная, голая! ...// Под ногой его уста богини по-прежнему хранили спокойную улыбку. ... Чувствуя за спиной своей взоры доносчиков, подошел он [Юлиан] к связке дров, выбрал самое большое полено и после Ямвлика бросил его в костер, на котором уже таяло тело искалеченной богини. Он видел, как расплавленное серебро струилось по лицу ее, подобно каплям предсмертного пота; а на устах по-прежнему была непобедимая, спокойная улыбка»*. Эта сцена отзовется во втором романе, когда Джованни Бельтраффио будет наблюдать сожжение «Леды» Леонардо – одного из воплощений Афродиты.

Картина реального Леонардо действительно не сохранилась, но сохранились подготовительные рисунки головы Леды, которые находятся в Виндзорском собрании: склоненная голова, лицо в три четверти, глаза опущены, почти закрыты. Известные копии Леды (в галерее Боргезе, в музее Леонардо в г. Винчи; в собрании Солсбери и др.) почти совпадают с этими рисунками, хотя есть небольшие отступления в деталях, в повороте головы и т. д. – например, в копии, хранящейся в Солсбери, лицо женщины больше повернуто к зрителю. Но вполне очевидно, что не только копии «Леды» напоминают виндзорские рисунки. Поворот головы абсолютно совпадает с рисунком к «Леде» у так называемой «Растрепанной» из Пармской Национальной галереи. Нелучайно в некоторых изданиях (например, [4, с. 95]) рисунок к «Леде» репродуцирован рядом с

«Растрепанной». Ф. Деболини, говоря о «Растрепанной», замечает: *«У кого-то этот рисунок ассоциируется с Ледой, у других – с Мадонной»* [4, с. 95]. Если принять «Растрепанную» за «формулу», то многие леонардовские мадонны покажутся вариациями этого образа, который, сам по себе, не несет ни христианских, ни античных символов или атрибутов – изображены только лицо и едва намеченные волосы (с точки зрения некоторых авторов, намеченные другим художником [2, с. 103]).

Мадонны на картинах Леонардо отличаются от этого склоненного лица с прикрытыми глазами либо меньшим наклоном, либо большим поворотом головы в ту или другую сторону (ближе к профилю или фасу). Так, практически идентично лицу «Растрепанной» лицо Марии в лондонском варианте «Св. Анны», но в зеркальном отражении. То же лицо – только почти в профиль – у эрмитажной «Мадонны Литта». Зеркальным отражением пармского портрета могут показаться лица Мадонны в незаконченном «Поклонении волхвов» и эрмитажной «Мадонны Бенуа» (которая, в отличие от «Растрепанной», улыбается). Ближе всего к пармскому портрету оказывается Мария в «Мадонне в скалах», особенно в луврском варианте. В свою очередь, общеизвестно (особенно из популярных комментариев к Дэнну Брауну – см., например, [5, с. 22]), что лицо луврской «Мадонны в скалах» близко лицу Иоанна Богослова в «Тайной вечере» (какое сходство позволило Дэнну Брауну посчитать этот персонаж Марией Магдалиной. Несостоятельность подобного отождествления особенно убедительно показана в интервью специалистов по творчеству Леонардо Денизы Бадд и Дианы Апостолос-Каппадона Дэнну Берстайну [1, с. 282–290]). Можно указать и более мелкие детали сходства христианских и языческих образов Леонардо, привлекательные для концепции Мережковского, например, косички в прическе «Мадонны Бенуа» и в сложных прическах Леды в виндзорских набросках.

Венера Праксителя, упомянутая в первом романе как компонент сравнения при описании позы Арсиной в сцене в палестре, в начале второго романа предстает в эпизоде раскопок: *«И Джованни увидел на дне ямы, между кирпичными стенами, белое голое тело. Оно лежало, как мертвое в гробу, но казалось не мертвым, а розовым, живым и теплым в колеблющемся отблеске факелов. // – Венера! – прошептал мессер Джорджо благоговейно. – Венера Праксителя!»*

[8] (далее примеры по этому изданию). И далее: *«Богиня медленно подымалась. // С той же ясной улыбкою, как некогда из пены волн морских, выходила она из мрака земли, из тысячелетней могилы. <...> Звезды потухли все, кроме звезды Венеры, игравшей, как алмаз, в сиянии зари. И навстречу ей голова богини поднялась над краем могилы»*. И еще: *«Мраморное тело, еще не совсем очищенное от земли, искрилось на солнце, словно нежилось и грелось после долгого подземного мрака и холода»*.

Здесь мы наблюдаем все компоненты, встречавшиеся в первом романе при описании статуй Анадиомены, Каллипиги и Кибелы, здесь же они присутствуют в совокупности, недвусмысленно эксплицируя отсылку: *белое голое тело ... казалось ...розовым ...в ... отблеске факелов, из пены волн морских, улыбка*; здесь же акцентируется близость звездного неба, хотя и через отрицание, а земля сближается с морем, то есть имплицитно присутствует противопоставление-тождество верха и низа. Далее в романе описания «Рождения Венеры» Боттичелли и «Леды» Леонардо отсылают к тому же типу Анадиомены, к которому, видимо, принадлежит найденная при раскопках статуя. Синтез образов обнаруживается в видении безумного Джованни: *«И он увидел сияющую белизну тела, непорочного, как у Афродиты, вышедшей из тысячелетней могилы, – как у пенорожденной богини Сандро Боттичелли с лицом Пречистой Девы Марии, с неземною грустью в глазах, – как у сладострастной Леды на пылающем костре Савонаролы»*.

Каллипига во втором романе тоже не забыта: резчик Саломоне да Сессо вырезал *«на плоском, большом изумруде, в подражание древним камням, Венеру Каллипигу, она так понравилась папе, что этот камень он велел вставить в крест, которым благословлял народ во время торжественных служб в соборе Петра, и таким образом, целуя распятие, целовал прекрасную богиню»*. Кошунство Александра VI парадоксальным образом способствует важному для Мережковского утверждению синтеза языческого и христианского.

Возникает во втором романе и образ Кибелы: *«Однажды во Флоренции, в музее Медичейских садов Сан-Марко, увидел он [Леонардо] изваяние, найденное в Арецо, старинном городе Этрурии, – маленькую медную Кибелу, незапамятно древнюю Богиню Земли, с такою же странною улыбкою, как у молодой поселанки из Винчи, его матери»*. Так улыбка Кибелы = Венеры стано-

вится улыбкой матери Леонардо, а также его самого и его образов.

Одна из сторон образа Венеры во втором романе – *Белая дьяволица*, которой боится суеверный Джованни. *Белой дьяволицей* кажется ему извлеченная из земли статуя, в этом же образе представляется ему «ведьма» Кассандра. (Возможно, прообраз такого отношения к Венере содержится в первом романе в сцене с Каллипигой – когда монахи отворачиваются от статуи.) С точки зрения нашей проблемы здесь важен эпитет *белая*, поддерживающий как сквозной образ Афродиты-Венеры (мраморная статуя), так и лейтмотив *полета* (через образы белых птиц, также посвященных Венере).

Во втором романе живым воплощением Венеры является Кассандра. Она напоминает Джованни статую Венеры, ее постигает та же судьба, что и выкопанную статую, и «Леду» Леонардо: ее сжигают на костре инквизиции. Кассандра лишена универсальности Арсиной из первого романа. Она – только Афродита (Венера), Афину (Минерву) во втором романе символизирует мудрая и ученая мона Лиза, а Артемиду (Диану) – видимо, герцогиня Беатриче, любительница охоты. Таким образом, получается, что хотя античный идеал, «формула», существует в виде мраморной статуи, извлеченной из земли (и впоследствии уничтоженной), в реальности же образ раскололся, и античного синтеза уже нет. Однако возможен новый синтез – неслучайно подчеркивается сходство лиц Венер и Мадонн Боттичелли, а улыбка Кибелы оказывается свойственной образам Леонардо независимо от тематики, ему самому, его матери и реальной моне Лизе.

Античная статуя Венеры возникает и в начале третьего романа: *«В тот день, 26 июня 1715 г., назначен был в Летнем саду праздник Венеры в честь древней статуи, которую только что привезли из Рима и должны были поставить в галерее над Невою»* [7] (далее примеры по этому изданию). В тексте романа подчеркивается сходство статуи с Венерой Медичи (Медицейской): *«Ничем не разнится от Флорентинской (Медицейской) славной, но еще лучше»*. Прототипом *петербургской Венус* является, очевидно, Венера Таврическая, находящаяся в настоящее время в Эрмитаже – первая попавшая в Россию античная статуя. Венера Таврическая действительно восходит к оригиналу Праксителя, как и Венера Медичи, и Венера Капитолийская, но, в отличие от названных, у нее не сохранились руки, а в романе есть сцена, когда Петр заставляет приближен-

ных целовать руку статуи («... потом кавалеры целовали Венус ... молодые в ручку ...»). В романной реальности произведение искусства пересоздается в соответствии с замыслом автора. Появление статуи, которую достают из ящика, служившего для ее транспортировки, описано достаточно сходно с тем, как во втором романе изображено появление статуи из земли; писатель делает даже прямую отсылку ко второму роману, возможно, излишнюю, так как тождество образов подчеркивается контекстом. Так же акцентируется внимание на материале – *мраморное тело*, на наготе фигуры – *схватил было «голую девушку»*, и снова использована метафора *воскресения* – ключевая для второго романа («*Воскресшие боги ...*») и выхода из земли: *«Хлопья шерсти, как серые глыбы земли, спадали с гладкого мрамора. И опять, точно так же, как двести лет назад, во Флоренции, выходила из гроба воскресшая богиня. <...> То было изваяние Праксителя: Афродита Анадиомена – Пенорожденная, и Урания – небесная, древняя финикийская Астарта, вавилонская Милитта, праматерь сущего, великая Кормилица <...> //Все такая же невинная и сладострастная, нагая и не стыдящаяся наготы своей. <...> И утвердившись на подножии, впервые взглянула как будто удивленными и любопытными очами <...> И все-таки богиня улыбнулась вечною улыбкою, как улыбнулось бы солнце, если бы проникло в темный Аид»*.

Во втором романе изваяние Праксителя пережгли на известь, следовательно, статуя не может быть той же самой, видимо, имеются в виду разные копии, восходящие к оригиналу Праксителя. В символическом же смысле вообще не важно, та же самая статуя или нет, подлинный Пракситель или копия – все это частные воплощения идеала, единого архетипа, конкретные выражения абстрактной формулы. Но если для автора статуя Венеры – воплощение вечного идеала, то для Петра в романе – и символ приобщения к европейской культуре, и повод поразвлечься на дикий отечественный манер, удовлетворить потребность в садизме, заставляя бояр прикладываться к *бесовой иконе*. Таким образом, снова, как это характерно для образов трилогии, проявляются в одном явлении два противоположные начала. «...У почтенной старушки <...> когда она приседала «на немецкий манер» перед «бесстыжею голою девкою», заскребли-таки на сердце кошки. <...> Царевич тоже с покорностью поцеловал ручку Венус. <...> [Аврамов] чуть в обморок не упал, когда, прикладываясь к

бесовой иконе, почувствовал на губах своих прикосновение холодного мрамора...». В текст постоянно вкрапляются элементы объективной вербализации: *голая, нагая, холодный мрамор, белое голое тело, изгиб спины, ямочки у плеч*; есть и постоянные субъективные характеристики – *невинная и сладострастная*, есть и то, что отсутствует в иконических прототипах: *настоячивое упоминание улыбки*, которой нет ни у Венеры Таврической, ни у других копий статуи Праксителя, но которая нужна писателю, чтобы связать образ Афродиты с произведениями Леонардо и с ним самим, тем более, что исторический материал не дает связи петровской эпохи в России с творчеством и личностью Леонардо. Здесь же появляется и мотив отблесков огня: *«Шутовской треножник превратился в истинный жертвенник, где в подвижном и тонком, как жало змеи, голубоватом пламени горела душа Диониса, родного ей бога. И озаренная этим пламенем, богиня улыбалась мудрою улыбкою»*. Здесь эксплицируется и родственность Афродиты Дионису, связь этих двух античных божеств будет подчеркнута еще раз, при описании утра, когда повторятся мотивы звезд и розового отблеска зари, как бы оживляющего статую: *«...над куполом дома, где жил Бутурлин, “митрополит всепьянейший”, позолоченная статуя Вакха, под первым лучом солнца, вспыхнула огненно-красной, кровавой звездой в тумане <...>. Туман порозовел, точно в тело бледных призраков влилась живая кровь. И мраморное тело богини Венус в средней галерее над Невою сделалось теплым и розовым, словно живым. Она улыбнулась вечною улыбкою солнцу <...> Тело богини было воздушным и розовым, как облако тумана; туман – живым и теплым, как тело богини»*.

После наводнения статуя становится в полном смысле Анадиоменой – она окружена водой. *«Галерея над Невою была полуразрушена, но Венера цела. Подножие статуи – под водою, так что казалось, богиня стоит на воде, и, Пенорожденная, выходит из волн, но не синих и ласковых, как некогда, а грозных, темных, тяжких, точно железных, Стиксовых волн»*.

Реальным же воплощением Афродиты в третьем романе оказывается *дворовая девка Евфросинья, Афроська* – любовница царевича Алексея, которую и напоминает ему *петербургская Венус*: *«И белое голое тело богини показалось ему таким знакомым <...> вдруг вспомнил, что точно такой же изгиб спины, точно такие же ямочки плеч он видел на теле своей любовни-*

цы, дворовой девки Евфросиньи. <...> Он еще раз взглянул на статую, и это белое голое тело в двойном освещении <...> показалось ему таким живым, страшным и соблазнительным <...>». Во сне Алексей не может отличить Венеру от Афроськи, ему снится «бесстыжая голая девка, не то Афроська, не то петербургская Венера». В сцене в Неаполе Афроська предстает в образе Анадиомены: «В четырехугольнике дверей, открытых на синее море, тело ее выступало словно выходило из горящей синевы морской, золотисто белое, как пена волн. В одной руке держала она плод, другую опустила, целомудренным движением закрывая наготу свою, как Пенорожденная. А за нею играло, кипело синее море <...> Это была девка Афроська и богиня Афродита – вместе. “Венус, Венус, Белая Дьяволица!” – подумал царевич в суеверном ужасе <...>». Вскоре появится и улыбка: «... она открыла глаза и смотрит на него со странною улыбкою. <...> Она продолжала смотреть на него молча, все с тою же непонятною улыбкою». Однако у Афроськи имеется и совсем другой иконоический прототип, эксплицированный вполне определенно. Фрейлина Арнгейм описывает в своем дневнике любовницу царевича так: «Высокая, рыжая, белая; нос немного вздернутый; глаза большие, светлые, с косым и длинным калмыцким разрезом, с каким-то диким, козым взором; и вообще в ней что-то козье, как у самки сатира в Вакханалии Рубенса». И в восприятии самого Алексея Евфросинья (кругла, бела) ассоциируется не только с Венус (преимущественно в ипостаси Белой Дьяволицы), но и с некоей голландской картиной на сюжет «Искушения Св. Антония»: «перед отшельником стоит голая рыжая дьяволица с раздвоенными козыми копытами на покрытых шерстью ногах, как у самки фавна. В лице Евфросиньи – в слишком полных губах, в немного вздернутом носе, в больших светлых глазах с поволокою и слегка скошенным, удлиненным разрезом – было что-то козье, дикое, невинно бесстыдное». Нам не встретилось голландской картины, где бы Св. Антония искушала именно самка сатира или фавна, в то время как подобным персонажам «Вакханалии» Рубенса (ГМИИ, Москва) описания и внешности Афроськи, и дьяволицы на картине, виденной Алексеем, вполне соответствуют.

Надо заметить, что одна из сатиресс с картины Рубенса уже была узнаваемо вербализована во втором романе, в сцене шабаша (видения Кассандры): «Белотелая, жирная ведьма-великанша

с глупым и добрым лицом, с материнской улыбкой кормила двух новорожденных бесенят: прожорливые сосунки жадно припали к ее отвисшим грудям и, громко чмокая, глотали молоко». Вербализация рубенсовского персонажа «распределена» между двумя романами. Афроська, таким образом, оказывается сатирессой не в меньшей степени, чем Афродитой. Происходит снижение образа, подобное превращению Диониса в Ивашку Хмельницкого (см. [13]). Однако, сатирессы, по Рубенсу, состоят в свите Вакха (Диониса), значит, близки и Афродите. Идея отождествления Афродиты с самкой сатира может происходить и из творчества Рубенса, чьи пышнотелые героини весьма сходны между собой, кого бы они ни изображали; так, сравним, например, сатирессу, поддерживающую Силену, в левой части той же «Вакханалии» из ГМИИ, с Венерой на картине «Туалет Венеры» из картинной галереи княжества Лихтенштейн в Вадуце (воспроизведена в [3, с. 34].) Тем не менее, Афроська – отнюдь не универсальная Арсиноя, с Афиной или Артемидой она не соотносится, здесь эти функции разведены еще дальше, чем в «Леонардо да Винчи». На роль Афины (Минервы) в третьем романе может претендовать только Юлиана Арнгейм, ученая девица, ученица Лейбница. Роль же Артемиды (Дианы) отдана эпизодическому персонажу фрейлине Гамильтон (девка Гаментова): «В грот вошла государыня Екатерина Алексеевна, в сопровождении камерюнкера Монса и фрейлины Гамильтон, гордой шотландки с лицом Дианы»; «От прекрасного, бледного, точно мертвого лица ее [фрейлины Гамильтон] веяло таким холодом, что, казалось, это была одна из мраморных богинь, которых заколачивали в гробы».

Итак, источником сквозного образа оказывается совокупность традиционных представлений о типе данного персонажа в изобразительном искусстве. Поэтому неважно, имеется ли в виду в том или ином эпизоде оригинал Праксителя или римская копия, та же самая, что в другом эпизоде или в другом романе трилогии, или другая, с сохранившимися руками или утраченными, Анадиомена или Каллипига, может быть, вообще не античная и не статуя, а картина Леонардо или Боттичелли то есть в основе – некая формула с иконоическим уклоном, которая может иметь частные проявления, каковыми и являются фигурирующие в трилогии произведения искусства, реальные или придуманные писателем, и отдельные персонажи, имеющие или не имеющие исто-

рических прототипов. Широкое использование иконических претекстов и образов, связанных с искусством, позволяет писателю выразить в третьем романе мысль о всеобщем упадке искусства в XVIII в. По Мережковскому, это был не расцвет, а именно упадок, как в Европе, так и в России. Среди персонажей «Антихриста» нет художников, а Афродита стала сатирической Афроськой и окончательно утратила тождество с Афиной и Артемидой. Только истинное наследие античности, Праксителев образец, выстояв наводнение, возвышается над затопленным Петербургом.

Библиографический список

1. Берстейн, Д. Секреты кода: путеводитель по загадкам «Кода да Винчи» [Текст] / Дэн Берстейн. – М.: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2006.
2. Геташвили, Н. В. Леонардо [Текст] / Н. В. Геташвили. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2005.
3. Гордеева, М. Питер Пауль Рубенс [Текст] / М. Гордеева. – М.: Директ-Медиа, 2009.
4. Деболини, Ф. Леонардо да Винчи [Текст] / Ф. Деболини. – М.: АСТ Астрель, 2002.
5. Иллюстрированный путеводитель для читающих «Код да Винчи» [Текст] / авт.-сост. И. Е. Гусев. – Минск: ООО «Харвест», 2006.
6. Менар, Р. Мифы в искусстве старом и новом [Текст] / Р. Менар. – М.: Молодая гвардия, 1992 (Ре-принт издания 1900 г.).
7. Мережковский, Д. С. Антихрист (Петр и Алексей) [Текст] / Д. С. Мережковский. – М.: Панорама, 1993.
8. Мережковский, Д. С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) [Текст] / Д. С. Мережковский. – М.: Панорама, 1993.
9. Мережковский, Д. С. Смерть богов. Юлиан Отступник [Текст] / Д. С. Мережковский. – М.: Худож. лит., 1993.
10. Суханова, И. А. Оппозиция сквозных образов *ласточки и летучей мыши* в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» [Текст] / И. А. Суханова. – Ярославский педагогический вестник. – 2012. – №4. – Т. 1 (Гуманитарные науки). – С. 185–190.
11. Суханова, И. А. Сквозной образ *крыльев* в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» [Текст] / И. А. Суханова. – Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 2. – Т. 1 (Гуманитарные науки).
12. Суханова, И. А. Сквозной образ *лебедя* 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.

13. Суханова, И. А. Эволюция сквозного образа Диониса (Вакха) в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» [Текст] / И. А. Суханова. – Язык русской литературы XX в.: Выпуск 4: сб. научн. статей под науч. ред. О. П. Мурашевой, Н. А. Николиной. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2010. – С. 82–94.

Bibliograficheskiy spisok

1. Berstejn, D. Sekrety koda: putevoditel' po zagadkam «Koda da Vinchi» [Tekst] / Dehn Berstejn. – M.: AST MOSKVA: KHRANITEL', 2006.
2. Getashvili, N. V. Leonardo [Tekst] / N. V. Getashvili. – M.: OLMA-PRESS Obrazovanie, 2005.
3. Gordeeva, M. Piter Paul' Rubens [Tekst] / M. Gordeeva. – M.: Direkt-Media, 2009.
4. Debolini, F. Leonardo da Vinchi [Tekst] / F. Debolini. – M.: AST Astrel', 2002.
5. Illyustrirovannyj putevoditel' dlya chitayushhikh «Kod da Vinchi» [Tekst] / avt.-sost. I. E. Gusev. – Minsk: OOO «KHarvest», 2006.
6. Menar, R. Mify v iskusstve starom i novom [Tekst] / Po R. Menaru. – M.: Molodaya gvardiya, 1992 (Reprint izdaniya 1900 g.).
7. Merezhkovskij, D. S. Antikhrist (Petr i Aleksej) [Tekst] / D. S. Merezhkovskij. – M.: Panorama, 1993.
8. Merezhkovskij, D. S. Voskresshie bogi (Leonardo da Vinchi) [Tekst] / D. S. Merezhkovskij. – M.: Panorama, 1993.
9. Merezhkovskij, D. S. Smer't' bogov. YUlian Otstupnik [Tekst] / D. S. Merezhkovskij. – M.: KHudozh. lit., 1993.
10. Sukhanova, I. A. Opozitsiya skvoznykh obrazov lastochki i letuchej myshi v trilogii D. S. Merezhkovskogo «KHristos i Antikhrist» [Tekst] / I. A. Sukhanova. – YAroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2012. – №4. – T. 1 (Gumanitarnye nauki). – S. 185–190.
11. Sukhanova, I. A. Skvoznoj obraz kryl'ev v trilogii D. S. Merezhkovskogo «KHristos i Antikhrist» [Tekst] / I. A. Sukhanova. – YAroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2013. – № 2. – T. 1 (Gumanitarnye nauki).
12. Sukhanova, I. A. Skvoznoj obraz lebedya v romane D. S. Merezhkovskogo «Leonardo da Vinchi» [Tekst] / I. A. Sukhanova. – Kul'tura. Literatura. YAzyk. CH. 1: materialy konferentsii «CHteniya Ushinskogo». – YAroslavl': Izd-vo YAGPU, 2005. – S. 72–77.
13. Sukhanova, I. A. EHvolyutsiya skvoznoho obraza Dionisa (Vakkha) v trilogii D. S. Merezhkovskogo «KHristos i Antikhrist» [Tekst] / I. A. Sukhanova. – YAzyk russkoj literatury KHKH veka: Vypusk 4: sb. nauchn. statej pod nauch. red. O. P. Murashevoj, N. A. Nikolinoj. – YAroslavl': Izd-vo YAGPU, 2010. – S. 82–94.