

И. А. Суханова

Сквозной образ крыльев в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»

В статье рассматриваются контекстуальные значения и контекстуальные синонимические связи слов *крылья* и *птица*, возникающие в образной системе второго романа трилогии, влияние этих смысловых приращений на построение лейтмотива *полета* во всей трилогии и их роль в оппозициях-тождествах. Затрагивается также проблема интермедийных связей произведения с графическим наследием Леонардо да Винчи.

Ключевые слова: трилогия Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», лейтмотивная организация произведения, лейтмотив *полета*, сквозной образ *крыльев*, контекстуальные приращения смысла, оппозиции-тождества, интермедийные связи художественного текста.

I. A. Sukhanova

A Through Image of Wings in D. S. Merezhkovsky's Trilogy "Christ and Antichrist"

In the article contextual meanings and contextual synonymic communications of words *wings* and *a bird*, arising in the figurative system of the second novel of the trilogy, influence of these semantic increments on creation of the leitmotif of *flight* in all trilogy and their role in opposition-identities are considered. The problem of intermedial communications of the work with Leonardo da Vinci's graphic heritage is touched upon.

Keywords: D. S. Merezhkovsky's trilogy "Christ and Antichrist", leitmotif organization of the work, a leitmotif of *flight*, a through image of *wings*, contextual increments of sense, opposition identity, intermedial communications of the art text.

Предпринимая систематическое исследование сквозных образов и лейтмотивов трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», мы уже обращались к важнейшему в произведении лейтмотиву *полета*, который складывается из ряда компонентов, в том числе сквозных образов птиц и других летающих существ (см. наши работы [7; 8]). В настоящей статье мы рассмотрим сквозной образ *крыльев* в трилогии.

Крылья – общий компонент образов любой птицы, летучей мыши и летательной машины; слово *крылья* встречается в трилогии и в прямом значении, и как компонент сравнения; используются в тексте и однокоренные слова – *окрыленность*, *окрыление* – для характеристики особого состояния души человека, творческой личности.

В нашей работе [8] об образе *лебедя* во втором романе трилогии – «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» – уже шла речь о преобразовании Мережковским записи реального Леонардо о полете «большой птицы» с горы Монте Чечери. «С горы, которая получила имя свое от Победителя» – *Vinci* – *vincere* значит *побеждать* [выделено Мережковским], – «предпримет свой первый полет Великая Птица – человек на спине большого Лебеда, наполняя мир изумлением, наполняя все книги своим бессмертным именем. – И вечная

слава гнезду, где он родился!» [4]. Для воссоздания мыслей своего героя писатель использовал фрагменты «Кодекса о полете птиц» реального Леонардо, однако в значительно измененном виде. В первоисточнике машина названа *Большой птицей*, а *исполинским лебедем* именуется *гора Лебеда*, *Monte Ceceri* около Фьезоле (о чем можно прочесть в любом комментарии): «Большая птица начнет первый полет со спины исполинского лебеда, наполняя вселенную изумлением, наполняя молвой о себе все писания, – вечная слава гнезду, где она родилась». И далее: «С горы, получившей имя от большой птицы, начнет полет знаменитая птица, которая наполнит мир великой о себе молвой» [2, с. 156; перевод В. П. Зубова]. Мережковский, в соответствии с собственной концепцией, переработал претекст таким образом, что словосочетание *Великий Лебедь* стало относиться не к горе, а к летательной машине.

Итак, *птицей* (*ucello*) исторический Леонардо называл конструируемый им аппарат; на этой метафоре построен в романе Мережковского один из важнейших сквозных образов: слово *птица* употребляется часто, как в прямом, так и в переносном значении. Когда этим словом назван летательный аппарат, прямое и переносное зна-

чения неразделимы, так как, во-первых, в описываемое время названия для летательного аппарата не существовало ни на итальянском языке, ни на русском; во-вторых, герой романа, как и его исторический прототип, конструирует аппарат с машущими крыльями, беря за образец главным образом птицу (*разложить на элементы чудо полета*), то есть ставит перед собой задачу создать птицу искусственную. Таким образом, *птица* во втором романе – это, в первую очередь, летательный аппарат, «махолет», орнитоплан, как называют проект реального Леонардо историки науки [1]. Поэтому при каждом употреблении слово *птица* в контексте второго романа приобретает контекстуальную сему 'летательный аппарат' и каждый раз отсылает к этому сквозному образу, в свою очередь, естественно поддерживая лейтмотив *полета*.

Контекстуальным синонимом к слову *птица* во втором романе оказывается словосочетание *человеческие крылья*, возникшее путем метонимического переноса. «Идейная программа» образа *человеческих крыльев* дается в словах Леонардо, обращенных к его другу Макиавелли: *Только, мне кажется, не тот свободен, кто, подобно Цезаре, смеет все, потому что не знает и не любит ничего, а тот, кто смеет, потому что знает и любит. Только такой свободой люди победят зло и добро, верх и низ, все преграды и пределы земные, все тяжести, станут, как боги, и – полетят... // – Полетят? – изумился Макиавелли. // – Когда у них, – пояснил Леонардо, – будет совершенное знание, они создадут крылья, такую машину, чтобы летать. Я много думал об этом. Может быть, ничего не выйдет – все равно, не я, так другой, но человеческие крылья будут. // – Ну, поздравляю! – рассмеялся Никколо. – Договорились мы до крылатых людей. Хорош будет мой государь, полубог-полузверь – с птичьими крыльями. Вот уж подлинно химера!* Для Леонардо, точнее, для Мережковского, человеческие крылья, способность человека к полету – символ свободы, которая наступит в результате синтеза двух начал; Макиавелли не видит синтеза и относится к идее скептически: человек с крыльями для него – искусственное сочетание разнородных частей, *химера* (в древнегреческой мифологии так называлось «огнедышащее чудовище с львиной пастью, змеиным хвостом и козым туловищем» [9, столбец 1144]). Для контекста романа актуально и другое значение слова *химера* – «несбыточная и странная мечта, неосуществимая фантазия» [9, столбцы 1144–1145]:

Леонардо так и не построит крылья, на которых можно было бы летать человеку.

Выражение *человеческие крылья* встречается и в речи других персонажей. Механик Астро, ученик и помощник Леонардо, оказывается едва ли не большим энтузиастом полета, чем учитель: *Пусть другие пьют за что угодно, а я – за крылья человеческие, за летательную машину! Как взвоятся крылатые люди под облака – тут только и начнется веселье. Самовольная попытка полета кончится для Астро плохо, он упадет, подобно Икару, и даже не в море, а в навозную кучу, и потеряет рассудок. Теперь более, чем когда-либо, этот калека был живым укором, насмешкой над усилием всей жизни учителя – созданием человеческих крыльев. ... зажмурив глаза и раскачиваясь медленно, с бессмысленной улыбкой махал руками точно крыльями. Другой ученик, Чезаре да Сесто, зло иронизирует над неудачами учителя: *Начал с крыльев человеческих, кончил летающими восковыми куколками. Гора мышья родила!* Микеланджело, соперник Леонардо в искусстве, называет проектируемый Леонардо аппарат не *человеческими*, а *шутовскими* крыльями: *Где они, чудеса его и знамения? Уж не эти ли шутовские крылья, на которых вздумал лететь один из учеников его, и, как дурак, сломал себе шею?**

От реально существующего рисунка Леонардо происходит следующая деталь интерьера мастерской: *...подвешенное к деревянной перекладине в приборе для изучения полета чучело птицы на крыльях, изъеденных молью, качалось, точно собираясь взлететь...* (Здесь в качестве источника Мережковский использует рисунок Леонардо из «Кодекса о полете птиц». В декабре 2012 – январе 2013 г. оригинал кодекса из Королевской библиотеки в Турине демонстрировался в ГМИИ им. А. С. Пушкина и был раскрыт на странице с рисунком подвешенного чучела). *Чучело* – нечто неживое, однако *собирается взлететь*; крылья при этом *изъедены молью*; с чучелом играет кот, трогая его лапой. Не случайно следующее: практически в том же положении, что и *чучело птицы* в мастерской, оказывается тело Джованни, удавившегося на шнурке из летательной машины мастера: *тело качнулось: оно висело на крепком шелковом шнурке, одном из тех, какие употреблял учитель для своих летательных машин...* Здесь же, на чердаке, рядом с телом Джованни, находится больной Астро, а из окна открывается вид *на чистое небо, где реяли ласточки. // Он [Астро] смотрел, полузакрыв глаза, и с блаженной улыбкой, раскачиваясь, махал руками, точно*

крыльями: // Курлы, курлы, // Журавли да орлы... О Джованни Астро говорит: Полетел... Джованни удавился, так как не смог вынести противоречий в собственной душе; по Мережковскому – не смог воспринять синтеза, естественного для Леонардо.

Тема полета, человеческих крыльев играет немаловажную роль в изображении смятения Джованни. Сильное впечатление производит на Джованни фреска Луки Синьорелли, которую он видит в соборе в Орвьетто, интерпретированная Мережковским весьма произвольно. Слева, на той же картине изображена была гибель Антихриста. Взлетев к небесам на невидимых крыльях, чтобы доказать людям, что он Сын Человеческий, грядущий на облаках судить живых и мертвых, враг Господень падал в бездну, пораженный Ангелом. Этот неудавшийся полет, эти человеческие крылья пробудили в Джованни знакомые страшные мысли о Леонардо. Вскоре Джованни слышит рассказ монаха Швейница об антихристе: И возьмет великие крылья, устроенные хитростью бесовской, и вознесется на небо в громах и молниях, окруженный учениками своими, в образе ангелов – и полетит... // Джованни слушал, бледнея, с неподвижными глазами, полными ужаса: ему вспомнились широкие складки в одежде Антихриста, низвергаемого ангелом в бездну, на картине Луки Синьорелли и точно такие же складки, бившиеся по ветру, похожие на крылья исполинской птицы, за плечами Леонардо да Винчи, стоявшего у края пропасти, на пустынной вершине Монте-Альбано. Уподобить складки одежд антихриста на реальной фреске Синьорелли крыльям можно только при очень большом желании, во всяком случае, сходство это отнюдь не очевидно. Однако оно требуется писателю для выстраивания сквозного образа и внутри романа, как и во всей трилогии, поэтому не должно вызывать возражений.

То обстоятельство, что в уме Джованни представления о полете путаются с фреской Синьорелли и с суеверными подозрениями в адрес учителя, не является только свидетельством невежества и неуравновешенной психики ученика Леонардо. Мережковскому нужны все эти отождествления в связи со своеобразным значением, которое он придает слову антихрист. По Мережковскому, антихрист якобы не так страшен, образ антихриста сливается у него с Дионисом – видимо, чисто механически, произвольно. Дионис (практически отождествляемый с Афродитой; в этой связи, видимо, значимо забытое название планеты Венера – Люцифер) сближается с Христом и с

Прометеем, но он не Христос, а «второй» (нас двое – см. ниже), то есть «Антихрист», фигура, не столько противопоставленная, сколько «уравновешивающая» Христа, видимо, поэтому он пишет слово с заглавной буквы. Таким образом, Мережковский называет Антихристом не столько того персонажа, который погубит мир в конце его, сколько некую силу, равную Богу. По Мережковскому, это просто «вторая сила», а возможно, и «первая», более того, правда титана Прометея не противоречит правде Галилеянина. В культурном аспекте можно понимать под этими правдами, например, искусство античное и искусство христианское. Однако Леонардо, герой Мережковского, считает, что для полной свободы человек должен победить не только зло, но и добро, верх и низ, а Джованни, по замыслу писателя, не прав, когда пугается тождества верха и низа (небо вверх – небо внизу), и когда страшится антихриста.

Так или иначе, Мережковский привязывает Леонардо с его крыльями к той самой «второй/первой силе», которая, по мнению писателя, «тоже права». Впрочем, все это можно истолковать и по-другому с учетом таких образов, как не знающий противоречий между христианством и язычеством монах-художник Парфений в первом романе и особенно иконописец Евтихий Гагара во втором. Леонардо стремится к крыльям духовным, но идет по неверному пути – строит крылья материальные. Поэтому для достижения мечты ему чего-то не хватило, того, что есть у Евтихия. Недаром же Евтихий прозрел духовные крылья мастера, видя материальное крыло недоделанной машины, и это крыло ассоциируется для него с крыльями Иоанна Предтечи на иконе, которую он пишет в соответствии с канонами. Иконописец действует в последней книге второго романа, носящей название Смерть. – Крылатый предтеча, очевидно, и должен восприниматься как идейный наследник и истинный ученик Леонардо.

Образ крыльев, чрезвычайно важный и сюжетно оправданный во втором романе трилогии, тем не менее, проецируется на первый и третий романы, где никто из персонажей построением крыльев не занят.

В «Юлиане Отступнике» тема крыльев заявлена в словах Арсиной – художницы и универсальной личности: Помнишь, мы говорили, что нельзя быть людям счастливыми, потому что у них нет крыльев? Когда смотришь на птиц, завидно... [5]. Все начинается с отрицания, с невозможности полета для человека – идея полета зарождается от противного. Однако Юлиан, под-

слушавший слова Арсиной, уже «видел» Люцифера с *исполинскими крыльями* (этим эпитетом во втором романе будут характеризоваться крылья Иоанна Предтечи на иконах – см. наши работы [6; 8]): *В белом дыме появились слабые очертания головы и двух исполинских крыльев; перья висели поникшие, как ветви плакучей ивы, и голубоватый свет дрожал на них.* В этой сцене «Люцифер» заявляет: *Нас двое* – таким образом утверждается тема всеобщей амбивалентности, оппозиций-тождеств, характерных для всей трилогии. Здесь уподобляются крыльям складки одежды Максима, «показавшего» Юлиану «видение». Сам Юлиан в последнем своем бою чувствует *окрыленность*, а складки его хламиды подходят *на два исполинских красных крыла, которые уносили его все дальше и дальше.* Этот момент оказывается предвестием эпизода на Монте-Альбано во втором романе, когда Джованни видит Леонардо, стоящего на вершине: *Широкие, бившиеся по ветру, складки темно-красного плаща походили на крылья исполинской птицы. Темно-красный плащ* Леонардо «унаследовал» от Юлиана; здесь же – явная переключка с образом «предшественника» Леонардо – Максима, с той разницей, что у Максима черные одежды: *длинная, черная одежда иерофанта билась над ним по ветру.* (В первом романе Арсиноя говорит, что у Юлиана *черные крылья*, а не *белые, лебединые* – см. [7].)

Характерно, что в первом романе в ряде случаев акцентируется наличие крыльев у античных божеств. Так, *крылатый бог Гермес* нарисован на стене одного из зданий в Константинополе, статуэтка того же бога имеется в походной палатке императора: *Здесь было маленькое изваяние Меркурия с кадуцеем ... окрыленного, летящего.* На античных изображениях Гермеса (Меркурия) крылья имеются не за спиной, а на сандалиях или на головном уборе, однако для системы образов трилогии это не важно, важно само наличие крыльев, а следовательно, возможность их лишней раз упомянуть. Крылья за спиной привиделись Юлиану у мальчика Эвфориона, похожего, по его мнению, на бога любви Эроса: *Юлиану вдруг почудилось, что два прозрачных крыла трепещут за спиной мальчика, прекрасного, как бог...*

В связи со сквозным образом голубя, рассмотрение которого требует отдельной работы, здесь отметим такую постоянную характеристику этой птицы, как *шелковый шелест крыльев*. Отдельные компоненты этого выражения или, в случае слова *шелест*, его семантический синоним *шур-*

шание, иногда встречаются в тексте «Юлиана Отступника» безотносительно образа голубя, однако в контексте сквозных образов *птиц, крыльев* и лейтмотива *полета* недвусмысленно отсылают именно к ним. Приведем ряд примеров. Образ может быть связан с *птицами* вообще, так, жрец Горгий в священной роще Аполлона рассказывает о великих панегириях в начале царствования Константина: *И как луна сияла, как пахли кипарисы, как пели соловьи! Когда их песни замирали, воздух трепетал от ночных поцелуев и вздохов любви, как от шелеста невидимых крыльев.* Если в приведенном контексте *шелест крыльев* как компонент сравнения использован в соседстве с упоминанием птиц (*соловьев*), то в сцене в Константинопольском цирке *шуршанье крыльев* оказывается компонентом сравнения в чистом виде, когда контекст не указывает на реальное присутствие птиц: *Иногда с арены доносилось хлопанье бича, крики наездников, фырканье разгоряченных коней и шуршанье колес по мокрому песку, подобное шуршанью крыльев. Шелест (шуршание) крыльев* как бы отделяется от производящего их предмета, становясь просто компонентом сравнения; причем это отделение может углубляться: *Все стихло, раздавалось только слабое бряцание оружия, шелест воды под кораблями и шуршание шелковых знамен.* Здесь, как видим, уже нет и самих крыльев, даже как компонента сравнения, остались только свойственные им звуки – *шелест* и *шуршание*, а эпитет *шелковых* приобретает прямое значение, формально напоминая, тем не менее, *шелковый шелест* голубиных крыльев. Видимо, все эти словоупотребления в романе не случайны, а служат постоянным напоминанием, бесконечным «проведением темы».

Что же касается третьего романа, обратим внимание на следующее. Если во втором романе есть параллель к полету истинному (или мечте об истинном полете) – полет мнимый, а именно, полет Кассандры в наркотическом сне, то в третьем романе истинного полета уже нет, есть только мнимый – побег Алексея. Однако слово *крылья* может употребляться в тех же контекстах, что и во втором и в первом романах. Это может быть метафора или метафорическое сравнение: *...и точно все перевернулось, опрокинулось в душе его [царевича]: то, что было тяжестью, сделалось крыльями; Он глядел с высоты на море, и в трепетном веянье крыльев казалось ему, что он сам летит на крыльях туда, в бесконечную даль ... [3]* – здесь явная переключка с эпизодом второго романа, где Леонардо смотрит с вершины горы; *Петр глядел на бегущих шведов, и ему каза-*

лось, что его несут невидимые крылья... – отсылка к «Юлиану Отступнику». Отсылка к первому роману определенно есть там, где говорится о графе Толстом: *Кажется, так бы и пустился в пляс, точно на руках и ногах выросли крылышки, как у бога Меркурия*. Сравнение может быть самым простым: *И махала рукавами рубахи, как белыми крыльями*. Речь здесь идет о хлыстовке Марьюшке, и явно напрашивается сопоставление с безумным Астро. Писатель как будто не упускает случая лишний раз назвать нужный ему образ или хотя бы просто употребить слово, иногда «собирая» слова в одном фрагменте. Так, описывая звук сирокко, который слышит в Неаполе царевич и который навевает ему апокалиптические образы, писатель находит возможность использовать и излюбленный эпитет *исполинский*, и упомянуть лишний раз *птиц и крылья*: *...то скрежет и свист, как от исполинских птиц с железными крыльями*.

Итак, тема *крыльев*, неразрывно связанная с темой *полета*, зарождается и нарастает в «Юлиане Отступнике», *шелест крыльев* здесь оказывается своеобразным предвестием кульминационного развития темы в «Леонардо да Винчи», где она звучит в полную силу; и, наконец, в «Антихристе» остаются только ее отголоски, что можно понять и как символ упадка творческой мысли, искусства, веры, и как возможность их нового возрождения.

Библиографический список

1. Ковалев, И. От бабочки к самолету: Эволюция крыльев [Текст] / И. Ковалев // Наука и жизнь. – 2011. – № 1. – С. 57–61.
2. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве [Текст] / Леонардо да Винчи. – СПб.: Изд. Дом «Азбука-классика», 2006.
3. Мережковский, Д. С. Антихрист (Петр и Алексей) [Текст] / Д. С. Мережковский. – М.: Панорама, 1993. Далее примеры по этому изданию.
4. Мережковский, Д. С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) [Текст] / Д. С. Мережковский. – М.: Панорама, 1993. Далее примеры по этому изданию.
5. Мережковский, Д. С. Смерть богов. Юлиан Отступник [Текст] / Д. С. Мережковский. – М.: Худож. лит., 1993. Далее примеры по этому изданию.
6. Суханова, И. А. Взаимоотношения художественного текста с интермедialным 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, посв. 100-летию со дня рожд. д-ра филол. наук, проф. Г. Г. Мельниченко (Ярославль, 25–27 окт. 2007 г.) /

отв. ред. Т. К. Ховрина. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2008. – С. 420–426.

7. 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.

8. 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.

9. Толковый словарь русского языка [Текст] / Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов [и др.]; под ред. Д. Н. Ушакова. – Т. 4. – М.: Госуд. изд-во иностр. и нац. словарей, 1940.

Bibliograficheskij spisok

1. Kovalev, I. Ot babochki k samoletu: EHvolyutsiya kryl'ev [Текст] / I. Kovalev // Nauka i zhizn'. – 2011. – № 1. – С. 57–61.
2. Leonardo da Vinci. Suzhdeniya o nauke i iskusstve [Текст] / Leonardo da Vinci. – SPb.: Izd. Dom «Azбуka-klassika», 2006.
3. Merezhkovskij, D. S. Antikhrist (Petr i Aleksej) [Текст] / D. S. Merezhkovskij. – М.: Panorama, 1993. Dalee primery po ehtomu izdaniyu.
4. Merezhkovskij, D. S. Voskresshie bogi (Leonardo da Vinci) [Текст] / D. S. Merezhkovskij. – М.: Panorama, 1993. Dalee primery po ehtomu izdaniyu.
5. Merezhkovskij, D. S. Smert' bogov. YUlian Ots-tupnik [Текст] / D. S. Merezhkovskij. – М.: KHudozh. lit., 1993. Dalee primery po ehtomu izdaniyu.
6. Sukhanova, I. A. Vzaimootnosheniya khudozhestvennogo teksta s intermedial'nym istochnikom (obraz Ioanna Predtechi v romane D. S. Merezhkovskogo «Leonardo da Vinci») [Текст] / I. A. Sukhanova // Russkoe slovo: literaturnyj yazyk i narodnye govory : materialy vseross. nauchn. konferentsii, posv. 100-letiyu so dnya rozhd. d-ra filol. nauk, prof. G. G. Mel'nichenko (YAroslavl', 25–27 okt. 2007 g.) / отв. ред. Т. К. KHovrina. – YAroslavl': Izd-vo YAGPU, 2008. – С. 420–426.
7. Sukhanova, I. A. Oppozitsiya skvoznykh obrazov lastochki i letuchej myshi v trilogii D. S. Merezhkovskogo «KHristos i Antikhrist» [Текст] / I. A. Sukhanova // YAroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2012. – № 4. – Т. 1 (Gumanitarnye nauki). – С. 185–190.
8. Sukhanova, I. A. Skvoznoj obraz lebedya v romane D. S. Merezhkovskogo «Leonardo da Vinci» [Текст] / I. A. Sukhanova // Kul'tura. Literatura. YAzyk. CH. 1: materialy konferentsii «CHteniya Ushinskogo». – YAroslavl': Izd-vo YAGPU, 2005. – С. 72–77.
9. Tolkovyy slovar' russkogo yazyka [Текст] / G. O. Vinokur, B. A. Larin, S. I. Ozhegov [i dr.]; pod red. D. N. Ushakova. – Т. 4. – М.: Gosud. izd-vo inostr. i nats. slo-varej, 1940.