

УДК 821.161.1

*К.А. Нагина***МЕТАМОРФОЗЫ ОЛЕНЯ: АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

В статье рассматриваются трансформации мифа об олене в русской литературе. Первая интерпретация «оленьего» сюжета обнаруживается в повести Л. Толстого «Казачьи». История Дмитрия Оленина отсылает к мифу об Актеоне, превращенном Артемидой в оленя. Подобного рода интерпретация сюжета об Актеоне с акцентом на теме нарушения границ и неизбежности наказания обнаруживается уже в XX веке – в драме Н.С. Гумилева «Актеон». Здесь, как и в пьесе «Гондла», совмещаются жертвенные и эротические коннотации. Развертывание мифа об олене происходит в литературе первой четверти XX столетия: в произведениях И. Бунина, В. Брюсова, В. Хлебникова, М. Цветаевой, Б. Пастернака и других.

Ближе всех в интерпретации мифа об олене Л. Толстому оказывается Пастернак, который органично сопрягает в своих текстах жертвенные и экзотические мотивы, возвращающие к древним культам оленя как посредника между мирами. Как в языческих верованиях древних, так и в представлениях современников Пастернака эта сакральная роль оленя остается особенно значимой.

Ключевые слова: анималистический код, миф об Актеоне, Л. Толстой, Н. Гумилев, Б. Пастернак, В. Брюсов, М. Цветаева.

Среди многочисленных существ, составляющих толстовский bestiary, особое место отведено оленю. «Олений» сюжет в творчестве писателя имеет отчетливо выраженную рамочную структуру: его начинает повесть «Казачьи», завершает «Драматическая обработка легенды об Аггее», а посередине располагаются народные рассказы из «Второй русской книги для чтения». Сюжет об олене объединяет произведения, различные по жанровому составу: «Казачьи» – блестящий образец психологической прозы, а народные рассказы и «Легенда об Аггее» имеют ярко выраженный дидактический характер и ориентированы на фольклор.

В ранней повести Толстого молодой герой носит фамилию Оленин; он приезжает на Кавказ в поисках себя, смысла жизни, любви и приключений. Со старым казаком дядей Ерошкой он выслеживает оленя, который оказывается умнее и осторожнее охотников, а затем, на следующий день, забивается в оленью логову, чтобы пережить знаменитые эпифанические мгновения, ставшие бесценным достоянием мировой литературы. Оленин влюбляется в казачку Марьяну, чья девственность, величавая красота, «мужественность» и сила, синонимизирующиеся в сознании героя с горами и небом, становятся лейтмотивом «казачьей» темы в повести. Сексуальные притязания Оленина, возмнившим себя достойным любви «царицы» [16. Т. 3. С. 247], «женщины-статуи» [16. Т. 3. С. 277], оказываются не просто несостоятельны, а, ввиду тяжелого ранения жениха казачки Лукашки, оскорбительны. В итоге герой вынужден покинуть станицу.

В позднем драматическом произведении Толстого богатый пан вызывает Божий гнев недостойной выходкой в храме. Возмнивший себя выше Бога, он рвет Евангелие, будучи не в состоянии поверить словам о том, что «нищие блаженны будут, а богатые обнищают». Тут же персонаж собирается на охоту, где ранит оленя, преследуя которого, теряет лошадь. Олень, будто играя с охотником, то подпускает его, то убегает прочь. В пылу погони, переправляясь через реку, пан оставляет свою одежду на берегу и оказывается голым. В результате охотник превращается в добычу разбойников, а добравшись до дома, обнаруживает, что его место занято другим паном, как две капли воды похожим на него самого, только «светлым и красивым». В финале драматического представления происходит очередная подмена, в результате которой злой пан, покайсявшись и переродившись, возвращает свой статус, но служит нищим.

Обе столь непохожие истории, облеченные в разные жанровые формы, все же имеют общую основу, которую составляет юбристическая попытка героя занять место, не положенное ему по статусу, и результатом подобных действий становится наказание героя. В обоих случаях этот сюжет связан у Толстого с оленем, что прямо указывает на миф об Актеоне, превращенном в оленя и разорванным собственными собаками.

Миф об Актеоне имеет две версии, различающиеся мотивирующей гибель частью, причем сцена гибели остается неизменной. В первой версии причиной гибели оказывается попытка Актеона жениться на Семеле, возлюбленной Зевса и будущей матери Диониса. В роли мстителя выступают либо

Артемиды, либо Зевс. Более поздняя, вторая версия, говорит о том, что Актеон стал случайным свидетелем омовения Артемиды. В любом случае мотивировка гибели носит эротический и хюбрстический характер. Во всех вариантах мифа об Актеоне на первый план выдвигается нарушение персонажем брачных стратегий. В случае с Семелой Актеон вступает в соперничество с Зевсом, посягая на его место. В случае с Артемидой лицемерие божества в его истинном виде в принципе невозможно. И в русском литературном сознании параллелями к Актеону служат персонажи, поплатившиеся за возможность взглянуть на богов, о чем свидетельствует их перечень, предложенный П.А. Катениным в «Ахилле и Омيره»:

Молча слушал жрец, кивая главой убеленной.
«Чадо, – впоследствии сказал, – чего ты просишь от Фива?
Пагубы: славы богов не сносит смертное око.
Дерзкий ловец Актеон в купальне узрел Артемиду –
Робким еленем его на месте псы растерзали;
Зевса любовь не спасла сожженной громом Семелы;
Мудрый Тирезий ослеп за невольный взгляд на богиню;
Что же будет с тобою, несчастный?» [10. С. 170].

В истории Оленина место Артемиды – девственной, вечно юной богини охоты, плодородия и женского целомудрия – занимает Марьяна. В соотношении толстовской героини с Артемидой особую роль играют два факта: на фоне остальных казачек Марьяна выделяется невероятной, царственной красотой и целомудрием. Конечно, подобного рода идеальность, совмещающая в себе абсолютные чистоту и красоту, соответствует личному мифу самого автора «Казачков», взвешивающему на женщину снизу вверх, возводящему ее на пьедестал, наделяющему чертами Богородицы. В этой точке миф о богине охоты Артемиды сливается с «женским мифом» Толстого.

Артемиды выступает покровительницей всего живого; в древнейшей своей ипостаси она обладает териоморфными чертами, являясь не только охотницей, но и медведицей. Вслед за своим героем Толстой любит в Марьяне «самую природу», она – «олицетворение всего прекрасного природы»; «весь мир божий» «вдавливает» в душу Оленина эту любовь и «говорит: люби».

Идеальность героини, ее природность и заведомая недосыгаемость проявляются в уравнивании с горами и небом, лейтмотивом проходящем через весь текст. Первый раз представляющая перед читателем в окружении буйволиц, как Артемиды в окружении ланей, Марьяна сама имеет териоморфные черты «табунной кобылки», акцентирующие ее «дикость» и природную грацию. Как раз эти черты: «девственная дикость» и «естественность» – и позволили С.М. Телегину в чистоте Марьяны увидеть чистоту Артемиды. Однако, с точки зрения исследователя, «женская мифологема», послужившая основой образа героини Толстого, «распадается на два образа – положительный и отрицательный, добрый и злой, на фею и ведьму, Великую Мать и демоницу, покровительницу и людоедку» [15. С. 71]. Исходя из того, что Марьяна одновременно притягивает и отталкивает Оленина, С.М. Телегин обнаруживает в ней «холодность и своенравность inferнальниц», с чем нельзя согласиться. Ее последние слова, обращенные к Оленину: «Уйди, постылый!», на которые опирается исследователь, как раз свидетельствуют не об inferнальности героини, а о «неправильном» поведении персонажа, подобно Актеону, являющемуся нарушителем брачных стратегий.

В древнегреческом мифе хюбрис как раз и «заключается в попытке Актеона приравнять Артемиду к смертным, перевести ее из одной классификационной категории в другую – в разряд женщин, с которыми возможны сексуальные отношения» [13. С. 10].

Точно так же ведет себя и герой Толстого. С самого начала понимая, что на Марьянку можно только любоваться, «как на горы, на утро», Оленин, после посиделок у Белецкого, неожиданно изменяет линию поведения, подобно Актеону, превращая богиню в невесту смертного.

Подобного рода интерпретация сюжета об Актеоне с акцентом на теме нарушения границ и неизбежности наказания обнаруживается уже в XX в. – в драме Н.С. Гумилева «Актеон». Актеон здесь сопоставлен с Кадмом, основавшим город Фивы. В мифе Актеон является внуком Кадма, у Гумилева он становится его сыном, что позволяет отчетливее выявить, с одной стороны, противоположность, с другой стороны, родственность устремлений обоих персонажей. Все усилия Кадма направлены на строительство «семибашенных, белых, будущих Фив», через возведение которых, как он надеется,

ему откроются «двери к богам». В упорном и тяжелом труде, к которому он пытается приобщить Актеона, Кадм видит залог своего будущего величия. Храм, посвященный богам, станет и памятником самому Кадму: «Этот камень – / На площадь Судилища вы снесите / <...> Он для храма. / Я вижу, как встанет он гордо и прямо» [6. Т. 5. С. 38-39]. Совсем иным этот будущий храм представляется Аксеону, пытающемуся объяснить отцу свой взгляд на порядок вещей: «И разве надобен богам, / В их радостях разнообразных, / Тобою выстроенный храм / Из плит уродливых и грязных?!» [6. Т. 5. С. 41]. С его точки зрения, устремления богов возвышенны, их достоянием являются искусство и красота, разлитая в природе. Абсолютным контрастом к этому служат Фивы – воплощение сугубой утилитарности человеческих устремлений.

Совмещение отдаленных по мифологическому времени событий дает Гумилеву возможность сопоставить два взгляда на мир, две философские концепции, в его время питающие два течения поэзии – акмеизм и символизм. И в то же время Кадм и Актеон схожи: «И Кадм, и Актеон – две стороны личности гумилевского типа, устремленной к познанию духа (Актеон) и в то же время готовой ради постижения на труд, преодоление своего страха, боли, отчаяния» [2. С. 17]. Актеон – созерцатель, и это, в сознании Кадма, уравнивает его с животным миром: «Так будь счастлив, – обращается царь к сыну, – / Как травы, может быть, как звери...» [6. Т. 5. С. 40]. Актеон не только страстный охотник, он поэт, разрывающийся между двумя мирами и ощущающий себя причастным тайнам мира богов: «Я буду спать, на закрывая глаз, / И, может быть, проснусь на утро богом», – говорит он перед тем, как увидеть Диану / Артемиду. Возможность лицезреть купающуюся в ручье Диану подтверждает Актеону его божественное происхождение: «Я знал, что я тоже бог, / И мне лишь губ этих мед, / Иного я пить не мог. / <...> Отец мой не смертный... Мать, / Наверно, любил Зевс, / И сыну решил он дать / Женой усладу небес» [6. Т. 5. С. 47]. Как и в мифе, Диана / Артемида становится объектом хюбристических желаний героя и мстительницей за хюбрис.

Эротическая тема, связанная в мифе с нарушением поведенческих стратегий, звучит как в тексте Толстого, так и в пьесе Гумилева. Эротическое томление засыпающего под вязом Актеона навеяно луной и одновременно Дианой, лунной богиней. Желания персонажа в момент лицезрения Дианы вполне соответствуют его мечтам: «И мне лишь губ этих мед / Иного я пить не мог. / И мне снега этих рук, / Алмазы светлых очей, / И мне этот сладкий звук / Ее небесных речей» [6. Т. 5. С. 43].

Сцена наказания Актеона у Гумилева рифмуется с мотивирующей гибель персонажа частью мифа: Актеона терзают странные существа с собачьими головами, которые то ли переговариваются друг с другом, то ли обращаются к Актеону. Слова каждого из них могут быть равно обращены и к Актеону, который должен вспомнить объект своего преступного вождления, и к другим существам, которые видят в юноше / олене объект уже своего сексуального желания. И тогда сцена терзания превращается в сцену сексуального насилия: «Первый (вкрадчиво и зловеще) / Ты помнишь пламенные губы, / Перед тобой они, гляди, / Прильни, целуй, кусай их грубо ...» / Актеон / О, пощади, о пощади! <...> Все трое (вместе) / Беги, сок жил твоих отравлен, / Но ты склоняешься, дрожишь, / Ты нашей воле предоставлен, / И никуда не убежишь» [6. Т. 5. С. 49-50]. Символически и семантически значимым у Гумилева оказывается посмертное превращение Актеона в сатира, констатированное Агавой: «А сыночек-то в шерсти и с рогами, / Хуже самого последнего сатира» [6. Т. 5. С. 50].

Жертвенные и эротические коннотации оленя совмещаются и еще в одной пьесе Н.С. Гумилева – «Гондла». Оленем / ланью здесь оказывается сам главный герой – ирландский королевич Гондла, проповедующий христианство. Он отказывается следовать жестоким законам кельтов, что символически проявляется в его нежелании, став конунгом, «устроить небывалую» в лесах Исландии облаву: «Я люблю, чтоб спокойно бродили / Серны в рощах, щипля зелена; / Слишком долго и злобно травили, / Точно дикую серну, меня» [6. Т. 5. С. 113]. Предназначенная Гондле Лара, знатная исландка, предает его, принося в жертву собственным страстям. Кипящие в Ларе страсти обнажают ее действительную природу – природу норманнки, культивирующей силу и, по замечанию самого автора пьесы, «любовь ко злу», которая делает «первобытного германца» «умным и сильным только для ненависти и вреда» [6. Т. 5. С. 101]. Лару непреодолимо влечет к Лаге, близкому ей по происхождению, и она забывает о своих чувствах к горбатому христианину Гондле. Сцена пробуждения в Ларе истинной исландки, преклоняющейся только перед силой, отмечена овладением статусной добычей: «Мы оленя убили, тяжелый, / Словно лошадь, достанет на всех» [6. Т. 5. С. 143].

Сердце оленя предназначается Ларе, которая пьяна не столько от вина, сколько от древнейшего воинского обряда поедания сердца оленя, передающего человеку свою первобытную силу и мощь.

Любовь исландских героев Гумилева сродни насилию, что, учитывая присутствие «оленьей» темы, связывает сцену охотничьего и брачного пира «Гондлы» с финалом «Актеона». Олень здесь уравнивается с Гондлой, которого исландские воины обещают «съесть» как жертвенное животное: «Лера / Я любовью и солнцем пьяна, / Этой ночью неправда ли, милый, / Ты придешь ко мне? / Лаге (обнимая ее) / Гондла, вина! / Снорре, Груббе и Ахти / Гондла, музыки! Лютня такая / Для чего у тебя, нелюдим? / Целый день проведешь ты, играя, / А под вечер тебя мы съедем» [6. Т. 5. С. 144-145].

Жертвенная позиция оленя мощно подкреплена мифологической традицией. Частью общеэвразийского мифа является легенда о жертвоприношении священных оленей. Этот традиционный мифологический статус оленя явно учитывается и предшественником Н.С.Гумилева в развертывании «оленьей» темы – Л.Н.Толстым. Улегшийся у логова оленя Дмитрий Оленин воображает себя не «особенным от всех существом», а частью природного мира – он просто «такой же комар или такой же фазан или олень, как те, который живут теперь вокруг него» [16. Т. 3. С. 227]. Отсюда – один шаг до жертвенной позиции, символически обозначенной принятой на себя ролью оленя, сознательно, следуя легендам, стремящегося к закланию: «“Счастье – вот что, – сказал он себе, – счастье в том, чтобы жить для других. <...> Какие же желания всегда могут быть удовлетворены, несмотря на внешние условия? Какие? Любовь, самоотвержение”» [16. Т. 3. С. 228]. По всей видимости, в этом и состоит, с точки зрения автора «Казак», истинное предназначение Оленина-оленя, измена которому, в общем-то, так же, как и нарушение брачных стратегий, прочитывается как хюбристическое и влечет за собой неизбежное разочарование и наказание.

Трактовку подобного рода подкрепляет наделенность оленя божественной символикой, на что указывает С.М. Телегин: «... благодаря своим ветвистым рогам, которые он периодически обновляет», олень «стал в мире образом духовного воскресения и Мирового Дерева. Олень – это знак возможности преобразования. В Псалтыри олень (лань) жаждет воды, как душа жаждет Господа и его истины. Этот духовный поиск позволяет соотнести Оленина с оленем» [15. С. 75].

Выстраиваемая персонажем после экстатического эпизода в логове оленя линия поведения сводится к жертвенной модели. Он пытается подружиться с Лукашкой, неожиданно дарит ему коня, держится на расстоянии от Марьяны и заставляет себя радоваться ее будущему браку с Лукашкой. Жизнь всех героев любовного треугольника рушится в тот момент, когда Оленин отказывается от идеалов «самопожертвования» и меняет стратегию поведения, из жертвы превращаясь в охотника, соперника Лукашки за обладание Марьяной / Артемидой. Кульминацией является участие Оленина в военном эпизоде, поскольку автору «Казак» война представляется все той же охотой. За убийством абреков и ранением Лукашки следует изгнание Оленина из станицы.

Совмещение ролей охотника и жертвы намечается в сознании Оленина уже в тот момент, когда он, еще придерживаясь жертвенной стратегии поведения, охотится в кавказских лесах и воображает себя «или казаком, работающим в садах с казачкою-женою, или абреком в горах, или кабаном, убегающим от себя же самого» [16. Т. 3. С. 238].

Эта «оленья» тема, сопряженная с бытийными поисками героя, владеет Толстым на протяжении всего его творческого пути и в общем-то не поддерживается другими авторами XIX в., разве что Тургеневым, погрузившим одного из своих персонажей в мощный «животный» контекст. Речь идет о пересказе «Легенды о святом Юлиане Милостивом», изложенной Г. Флобером. Родившемуся в семье праведных родителей Юлиану предназначено пролить много крови, получить много славы, породниться с императором и в итоге стать святым. Непреодолимая и необъяснимая страсть к уничтожению всего живого движет Юлианом с детства. Еще ребенком, задушив голубя, он испытывает «дикое, мятежное наслаждение» [17. Т. 10. С. 198]. Узаконенным способом убийства становится для героя охота. Оказавшись однажды в «дивном лесу», наполненном бесчисленным множеством животных, он убил их всех. А затем увидел долину, в которой, тесно скученные, толпились олени. Животные подверглись немедленной расправе, и тела оленей сложились в могильный курган. После этого Юлиану явился огромный черный олень, сопровождаемый ланью и детенышем. Тотчас Юлиан убил все «дивное» семейство, но старый олень, «сверкая глазами, торжественно, как патриарх, как судья, между тем как в дали звенел колокол, – трижды провозгласил: – Проклят! проклят! проклят! <...> и испустил дух» [17. Т. 10. С. 203].

Проклятие пало на голову Юлиана, который убил собственных отца и мать. Раздавленный случившимся, после долгих странствий, герой стал служить людям, перевозя их в лодке через реку. Это служение увенчалось тем, что Юлиан согрел своим телом прокаженного нищего со зловонным дыханием.

История Юлиана, сменившего «охотничью» модель поведения на жертвенную, также маркирована «оленьей» темой. Она вызвала неодобрительный отзыв Л. Толстого, посчитавшего ее сухой и неубедительной. Однако через несколько лет сам же Толстой использовал финальную сцену этой истории в собственной рассказе «Хозяин и работник». Его герой, купец Василий Брехунов, ложится на замерзающего в метельной степи работника Никиту, согревая его своим телом и дыханием, подобно тому, как Юлиан ложится на замерзающего нищего, отогревая его «не руками, а всем существом» своим. Толстовский персонаж откликается на зов истинного Хозяина, который и велел лечь ему на Никиту, а тургеневский / флюберовский герой отогревает не нищего, а самого Иисуса Христа. Оба персонажа в итоге предстают перед лицом Господа. Разница заключается в том, что история перерождения у Толстого сопряжена не с «оленьей», а с «метельной» темой.

И все же фоном для толстовского мифа об олене служит в большей степени не современная ему литература, а литература первой четверти XX столетия, в которой, по наблюдению А. Жолковского, уже глубоко укореняется «животный топос, в частности, тема “заклания животных” (лошадей, собак) у Маяковского, Пильняка, Есенина, Мандельштама. Бабеля и др.» [8: 102]. Наиболее близким Л. Толстому в развертывании «оленьего» мотива оказывается Б. Пастернак.

К «личным мифологемам» Б. Пастернака относится «комплекс Актеона / Геракла». Пастернаковский Актей / Актеон участвует в Калидонской охоте на лань во фрагменте «Заплети этот ливень...» из цикла «Разрыв» (1918–1922): «Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей / И, как лилии, атласных и властных бессильем ладоней! / Отбивай, ликованье! На волю! / Лови их, – ведь бешеной этой лапте – / Голошенье лесов, захлебнувшихся эхом охот в Калидоне. / Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне Актей, / Где любили бездонной лазурью, свистевшей в ушах лошадей, / Целовались залившимся лаем погони / И ласкались раскатами рога и треском деревьев, копыт и когтей – / О, на волю! На волю – как те!» [14. Т. 1. С. 196].

Прослеживая ряд перестановок и перемешиваний мифологических событий, в результате которых Актеон становится в стихотворении Б. Пастернака преследователем лани-Аталанты, А.К. Жолковский приходит к выводу, что не названным, но действительным участником погони является Геракл. В цикле «Разрыв» «лирический герой пробует самые разные способы приятия / преодоления покинутости, причем часто в “мужском” ...варианте. В “Заплети этот ливень...” избрана ...полная <...> геркулесовская победа; мужественное начало берет верх над женским, представленным Аталантой, Артемидой, ланью, жрицами и обычаем жертвоприношения героя-мужчины. В то же время самая потребность в такой метаморфозе и ее мифологическая зашифрованность выдают напряженное подспудное присутствие противоположного: андрогинного, женского, жертвенного комплекса, соответствующего пораженческому экстазу...» [8. С. 101].

Толстовский Оленин, персонаж «Кзаков», также является участником охоты на оленя. Он отождествляет себя с куперовским следопытом, а сама ситуация охоты окружается ореолом таинственности, подготавливающим дальнейшую цепь метаморфоз. «Топот галопа», треск ломающихся сучьев, «гул» «широко» «гудящего» бега толстовского оленя вполне соответствуют «голошенью лесов», «раскатам рога» и «треску деревьев, копыт и когтей» пастернаковской охоты в Калидоне. Это звуковое соответствие подкреплено и глубинным, смысловым. Автору «Кзаков» также близок «андрогинный», «пораженческий» экстаз Пастернака. Толстовский персонаж следует по тому же пути, что и лирический субъект Пастернака, объединяя в своем поведении обе модели: охотника-Геракла (у Толстого – Патфайндера) и жертвы-Актеона (у Толстого – оленя). Отказ от мужественной маскулинной роли ведет к утрате принадлежности к человеческому роду: «И ему ясно стало, что он нисколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комар, или такой же фазан или олень, как те, которые живут теперь вокруг него» [16. Т. 3. С. 224-225].

Эта метаморфоза тщательно спланирована автором «Кзаков», подкрепляющим ее самой фамилией персонажа и символическим омовением в крови убитой птицы, отсылающим к древним обрядам побратимства, духовного родства. Оленин «подбирается» под «куст в чашу» и смотрит на «темную зелень». Смазывание границ между верхом и низом, ощущение «измученности» и физической усталости вкупе со «странным чувством беспричинного счастья и любви ко всему» роднит толстовский экстаз с «экстазом по-пастернаковски» [8. С. 94].

Экстатическая ситуация с развитием «оленьего» мотива повторяется у Пастернака в цикле «Болезнь». Пространством для нее служит сад – локус эпифанических мгновений и у Толстого. Здесь лирический субъект ощущает себя оленем / лосем: «Тогда-то я, дикий, скользящий, растущий, / Встал

среди сада рогатого» – и в то же время наблюдает происходящее извне: «Был он, как лось. До колен ему / Снег доходил, и сквозь ветви / Виделась взору оленьему / На полночь легшая четверть» [14. Т. 1. С. 190]. Этот «олений» рост, медитативно соединяющий верх и низ, предваряется мотивами «вытягивания», «вздыбливания», меняющими местами небо и пол: «С полу, звездами облитого, / К месяцу, вдоль по ограде, / Тянется волос ракитовый, / Дыбятся клочья и пряди» [14. Т.1. С. 189].

«Волос» ракиты, женского дерева, посвященного лунной богине, соединяет «оленьи» мотивы с женскими, эротическими и также включается в медитацию верха и низа. Его «клочья» и «пряди» овевают, окутывают «дымами Кассиопею». Упоминание этого созвездия актуализирует присутствие женского страдательного начала: ярчайшие звезды созвездия образуют фигуру, напоминающую латинскую букву «W» в начале лета и букву «M» в начале зимы, поэтому на старинных изображениях Кассиопея представляется распятой, а часть звезд созвездия называют «руками Плеяд». Незазначенные, но подразумеваемые «руки» включаются в пастернаковскую игру «роста» и «вздыбливания». В древних славянских мифах Кассиопея выступает «рожаницей, рожаящей звезды, небо и всю вселенную» [11]. Рожаницы – небесные богини-лосихи: «В древнем архаичном искусстве образ рогатой богини сливается с универсальными изображениями женщины с поднятыми вверх руками. Последнее связано с мифологемой Богини Матери, один из символов которой – рука. Другим вариантом этого изображения является образ богини с птицами, сидящими на поднятых руках. Плавное перетекание одного образа в другой позволяет говорить об общности их семантики: рога – руки – птицы символизируют верхний мир, свет, жизнь, благо»[3].

Рогатая Рожаница – Богиня Мать – отсылает к мифологеме Мирового Дерева, в кроне которого, следуя германо-скандинавской традиции, пасутся четыре оленя. Эту связь оленя с Мировым Деревом демонстрирует скандинавская «Эдда», где, кроме четырех оленей, фигурирует олень Эйктюрнир, символизирующий средний мир [3]. Эти ассоциативные связи подготавливают появление «Эдды» в пастернаковском тексте: «... или Эдду / Север взлелеял и выявил / Перлом предвечного бреда» [14. Т. 1. С. 189]. Таким образом, «оленьи» мотивы сначала обнаруживаются в скрытых смыслах, связанных с образами Кассиопеи, Севера и «Эдды», и только потом демонстрируют свое эксплицитное присутствие.

Символика Мирового Дерева смыкается с садом и образом оленя / лося, подхватывающего «С полу, всей мукой извилин / Звезды и ночь», несущего «хаос веков» на своих рогах – ветвях Мирового Дерева. Включение этого стихотворения в цикл «Болезнь» обнаруживает отчетливую связь болезни с экстазом и движением к перевоплощению / возрождению, поскольку олень как раз и выступает символом возрождения. Изофункциональными образами Мирового Дерева являются «голос», «ветка», «нить» и «всякое женское начало» [7. С. 48], в этом тексте также включенные в «оленью» тему. К антропной парадигме подобных образов у Пастернака относится и пастух [7. С. 48], отождествленный с оленем / лосем: «Встал среди сада рогатого / Призраком тени пастушьей» [14. Т. 1. С. 190].

Стихотворение «Тишина» из цикла «Когда разгуляется», датированное 1952 г., показывает, как устойчивы в творчестве Пастернака контаминации «оленьего» мотива с мотивами Мирового Дерева. Олень предстает здесь в своей женской инкарнации, что достаточно экзотично для мифа об олене. Однако этот образ обнажает значимость «женственно-андрогинного», пассивного в поэтике экстаза Пастернака, хотя «карнальные аспекты оленьего комплекса здесь значительно слабее, чем в предыдущих манифестациях» [8: 104].

Мировое Дерево является частью «оленьего» мифа и у Толстого. «Густой, дикий, заросший» лес исполнен невероятной жизненной силы и включен в цепь метаморфоз. Лес, горы, старик-охотник и Марьянка включаются в парадигму изофункциональных образов Мирового Дерева. Его функции выполняет и растущая в самой чаще леса «разлапистая груша, под которой земля была черна и оставался свежий звериный помет». Под этой грушей обнаруживается олень логово, вблизи ее Оленину «открывается» «новый свет» счастья «жизни для других».

Связь оленя с Мировым Деревом обнаруживается и у И. Бунина в стихотворении «Густой зеленый ельник у дороги...». Две его первые строфы воспроизводят ситуацию, близкую к замиранию / «чудесному преображению» «Тишины» Б. Пастернака: «Густой зеленый ельник у дороги, / Глубокие пушистые снега. / В них шел олень, могучий, тонконогий, / К спине откинув тяжкие рога. / Вот след его. Здесь натоптал тропинок, / Здесь елку гнул и белым зубом скреб – / И много хвойных крестиков, остинок / Осыпалось с макушки на сугроб» [5. Т. 1. С. 141]. Однако «олений» сюжет здесь разворачивается иначе: агрессивный внешний мир – мир человеческий – вторгается в сокровенные пределы мира «радостно-звериного». Возникает обычная для мотива охоты оппозиция: «собачий гон» – пры-

жок легко уходящего от погони оленя, представляющего то самое «царство животных», родство с которым так остро ощущали не только Толстой и Пастернак, но и Бунин.

Сопряжение «оленьей» темы с темой охоты повторяется и в других текстах Бунина, к примеру, в «Гайавате» (перевод «Песни о Гайавате» Лонгфелло), где олень выступает в качестве чудесного охотничьего трофея, передающего свою силу победителю. Если удивительные способности убитого на охоте чудесное животное Гайаваты вписываются в индейские мифы об олене, то история о белом олене основывается на мифах славянских. В представлениях древних славян золоторогий олень с белой шкурой олицетворял летнее небо с сияющим на небе солнцем. Сюжет о его чудесном явлении на свадебном пире воспроизводит Бунин в стихотворении «Белый олень».

Миф о золоторогом олене привлекает и В. Брюсова. В стихотворении «Золотой олень» чистой вере древних «избранных народов» поэт противопоставляет антигуманное состояние современного ему мира, в котором святыня, выставленная на торг, утрачивает свое сакральное значение. «Золотошерстный, золоторогий олень», сжимающий в зубах веточку, становится не только хранителем небесных «вечных тайн», неведомых «земным детям» – современникам поэта, но и проводником к ним. Лирического субъекта Брюсова, причастного этим тайнам, поддерживает надежда на цикличность круговорота времен, сулящую прозрение ныне не верующим.

Следуя указанию автора, рождение текста иницировано видом древней восточной статуэтки, выставленной на торги в современном западном мире. В Китае олень традиционно выступает символом богатства и долголетия, но, кроме этой семантики материального благополучия, имеет и другие коннотации – сакральные. Об этом говорит буддийская легенда, согласно которой Шакьямуни в одной из своих прошлых жизней был оленем – королем всех оленей с роскошными золотыми рогами. Это подтверждает уместность ассоциаций лирического субъекта Брюсова с Буддой, обратившим к сакральному знанию «избранные» народы Востока и ожидающим обращения «земных», то есть более прагматичных, детей Запада.

В сакральной трактовке оленя с буддийской традицией смыкается христианская, к которой Брюсов обращается в стихотворении «Сон». Его тема – мистические поиски души, где олень снова выступает проводником Божественного начала. В тексте Брюсова отражаются христианские ассоциации оленя с душой, стремящейся услышать слово Христа: «Мне явится, с крестом среди рогов склоненных, / Таинственный Олень» [4. Т. 2. С. 12]. Крест между рогов оленя как раз и оказывается последним связующим звеном в цепи взаимоотношений: дерево – крест – рога. Олень с распятием между рогами – эмблема святого Губерта, атрибут Юлиана Госпиталита и Евстафия Плакиды. В житиях святого Евстафия и Губерта рассказывается о явлении сияющего креста в рогах преследуемого охотниками оленя. Лирический субъект Брюсова также выступает в роли охотника: но вместо того, чтобы, увидев чудесного оленя, вознести молитву, он поднимает руку «с привычным самострелом». В интерпретации Брюсова – это символ мятежа и бытийного выбора героя: «... а я / Останусь как всегда, спокойным и мятежным, / Ответный вздох тая» [4. Т. 2. С. 12].

В стихотворении В. Брюсова «Затравленный зверь» на первый план выдвигаются жертвенные мотивы. Перед нами вновь классическая ситуация охоты: собаки преследуют оленя, ищущего спасения в воде, том символическом локусе, который в христианской традиции обещает божественное спасение. Однако Брюсов реализует иной сценарий: оленю, достигшему псам, нет спасения. Поэт рисует мир, оставленный творцом. Природа все так же торжествующе прекрасна, как и тогда, когда она была проникнута присутствием Божественного. Страдания затравленной жертвы безразличны миру, в котором торжествует безжалостная сила: «И стону слабому уже не вторит эхо... / Сквозь раду слезы так странны берега... / Но всюду – визг собак, гром криков, гулы смеха, / И, кроя все, поют охотничьи рога!» [4. Т. 2. С. 32].

Это стихотворение датировано февралем 1918 г. и вписано в контекст художественной ситуации «смерть зверя». Образ зверя – «нередкая аллегорическая фигура, сопровождающая революционную тему» [18: 62]. В революционном bestiarii образ волка амбивалентен: волк оказывается то жертвой, то преследователем. Самого Брюсова Цветаева сравнивает с затравленным «поэтической нечистью» волком: «Человек-Брюсов всегда на меня производил впечатление волка. Так долго – безнаказанного! С 1918 г. по 1922 г. – затравленного» (Цит. по: [18. С. 62]).

В связи с амбивалентностью роли волка любопытно стихотворение В. Хлебникова «Трущобы» (1910). Оно демонстрирует редчайшую трансформацию в поэзии первых десятилетий XX в. – превращение оленя из жертвы в охотника. В начале текста олень олицетворяет «андрогинное, жертвенное, женское» начало, что соотносит оленя Хлебникова с оленями Пастернака. Вторая часть стихо-

творения демонстрирует неожиданную метаморфозу – олень превращается во льва, и «красота» его «немного девьего лица» оборачивается «беззаботностью» и «игривостью» [19. Т. 1. С. 219] убивающего свою жертву хищника. Это – абсолютно мужская победа, хотя также ознаменованная жертвоприношением.

Охотничью тему, но без трансформаций подобного рода, поддерживают многие писатели первых десятилетий XX в., в том числе Есенин, Маяковский, Пильняк, Мандельштам. Под маской охотника в их текстах часто скрывается «век», историческая эпоха, как в стихотворении Н. Заболоцкого «Ноной сад»: «Железный Август в длинных сапогах / Стоял вдали с большой тарелкой дичи. / И выстрелы гремели на лугах, / И в воздухе мелькали тельца птичьи» [9. С. 179]. Совсем иной вариант интерпретации «оленьей» темы обнаруживается в стихах Марины Цветаевой, и показателен здесь 7 текст из цикла «Георгий». Центром его является противопоставление двух ипостасей одной сущности: «высочайшему», «с усмешкою гордой» победоносному Георгию противопоставляется «тишайший», «горчайший», «кротчайший – с глазами оленя Георгий» [20. С. 169].

Подобная амбивалентность образа святого Георгия поддерживается традицией: в народном сознании сосуществуют два образа святого, один из которых приближен к церковному культу св. Георгия – змеборца и христоробивого воина, другой, близкий к культу скотовода и земледельца, ассоциируется с хозяином земли и покровителем скота, открывающим весенние полевые работы. В духе этой традиции Цветаева соотносит Георгия с лотосом, являющимся символом творческой силы, обновления жизни, лебедем, символом невинности и чистоты инициированных, с оленем, символом добровольной жертвы: «О лотос мой! / Лебедь мой! / Лебедь! Олень мой!», Строки: «(Трепещущей своре / Простивший олень) / – Которому пробил / Георгиев день» [20. С. 169-170] – не только напоминают о тех смертных муках, которые принял за христианскую веру святой Георгий, но и отсылают к обрядам южных славян, обращенных к идее возрождения: к жертвоприношению в Георгиев день белого ягненка, родившегося первым в этом году [12].

Идея возрождения подкрепляется и семантикой календаря: день святого Георгия – весенний праздник, по времени близкий к празднику Пасхи. Эти ассоциации поддерживает и Цветаева: «Ты – все мои бденья / И все сновиденья! / Пасхальный тропарь мой! / Последний алтын мой!» [20. С. 170]. Вершину ассоциативного ряда уподоблений Георгия, в который включаются лотос, лебедь и олень, составляют две метафоры: «Ты больше, чем Царь мой, / И больше, чем сын мой!», демонстрирующие смешение ролей святого Георгия и Христа. Медиатором этого смешения служит «лебедь», в христианской символике являющийся знаком Девы Марии, что подкрепляет отождествление позиции лирической героини с Богородицей, для которой Иисус одновременно Царь и сын. Строки: «Ты, блудную снова / Вознесший жену» [20. С. 170] – отсылают к евангельской истории Марии Магдалины и закрепляют метаморфозу Георгий – Иисус.

На фоне педалирования «кротчайшей» ипостаси святого Георгия, позволяющей осуществление указанной метаморфозы, в стихотворении Цветаевой все же присутствуют отголоски главного подвига и одного из самых известных посмертных чудес святого воина: убийство змея. Упоминается и его главный атрибут – копье.

Сама фигура святого Георгия отсылает к широко известной эмблеме: попираание змея. А в эмблематике змей оказывается связующим звеном между подвигом святого великомученика и традиционной в христианской символике ролью оленя, убивающего змею, – Христа, побеждающего силы зла. Содержащееся в тексте Цветаевой сближение образов оленя и святого Георгия актуализирует эту эмблематику, хотя само сближение рождается на основе мотивов кротости, мученичества и добровольного принесения себя в жертву.

На подобных эмблемах изображен олень, топчущий змею, или ощупывающий ее своим копытом. Для русской литературы XIX – первых десятилетий XX столетия эта эмблема так и осталась неактуальной, хотя все остальные эмблемы с участием оленя нашли свое отражение в художественных текстах. Близки к эмблематике темы любовного томления, влечения и мужской сексуальности, связанные с образом оленя. На таких эмблемах изображен олень, в которого целится своими стрелами Амур. И вообще олень, пронзенный стрелой, – самый частотный вариант изображений оленя на эмблемах. Надписи к ним говорят о милосердии и сочувствии, о страданиях и муках совести, об исцелении, которое может даровать природа.

Судя по всему, эти эмблемы во многом определили и жертвенные коннотации, связанные с оленем в художественных текстах. Сюда примыкают и эмблемы с изображением Актеона, терзаемого собаками, хотя здесь возникают и дополнительные смыслы, корреспондирующие с темой предательства.

Все эти смыслы органично вошли в «миф об олене», развертывающийся в русской литературе, начиная с Л. Толстого. Ближе всех в его интерпретации Толстому оказывается Пастернак, который органично сопрягает в своих «оленьих» текстах жертвенные, экстатически и карнальные мотивы, возвращающие к древним культам оленя как посредника между мирами. Как в языческих верованиях древних, так и в представлениях современников Пастернака эта сакральная роль оленя остается самой значимой. Устойчивая связь оленя с мифологемой Мирового Дерева, его присутствие во всех мирах – среднем, верхнем и нижнем, поднимают из глубин коллективной памяти миф об идеальном прекрасном мире, проводником в который является олень. Вера в существование этого мира, как и вера в чудо, актуализируется в пороговое, переломное время – канун Нового года, примером чему служат современные изображения Нового года или Санта Клауса, летящих на санях, запряженных золоторогими оленями. Эту веру в чудо, поддерживающую человека во все века, независимо от исторической эпохи, и озвучила в своем стихотворении А. Ахматова:

Он длится без конца – янтарный, тяжкий день!
 Как невозможна грусть, как тщетно ожиданье!
 И снова голосом серебряным олень
 В зверинце говорит о северном сиянье.
 И я поверила, что есть прохладный снег
 И синяя купель для тех, кто нищ и болен,
 И санок маленьких такой неверный бег
 Под звоны древние далеких колоколен [1. Т. 1. С. 109].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Ахматова А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1998–2005.
2. Бакулина Ю.Б. Античные мотивы и образы в поэзии Н.С. Гумилева: лирика и драма Актеон: автореф. дис. ... канд. филол. н. Ульяновск, 2009. 18 с.
3. Баркова А.Л. Работы по общей мифологии. Роль оленя в мифологическом универсуме. URL: <http://mith.ru/alb/mith/deer.htm> (дата обращения :15.01.2015).
4. Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худ. лит., 1973–1975.
5. Бунин И.А. Полн. Собр. соч.: в 13 т. М.: Воскресенье, 2006.
6. Гумилев Н.С. Собр. соч.: в 10 т. М.: Воскресенье, 1998–2007.
7. Елисова М. Мировое древо в картине мира Пастернака: образ поезда (в проекции на этномифологическую систему восточных славян) // *Literatūra*. 2007. № 49 (2). С. 47-57.
8. Жолковский А. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: НЛЮ, 2011. 608 с.
9. Заболоцкий Н. Собр. соч.: в 3 т. М.: Худ. лит., 1983.
10. Катенин П.А. Избр. произв. М.; Л.: Библиотека поэта, 1965. 743 с.
11. Кедров К. Поэтический космос. URL: <http://bookz.ru/authors/kedrov-konstantin/kedrovka01/1-kedrovka01.htm> (дата обращения: 25.12.2014).
12. Колева Т.А. Георгиев день у южных славян (обычаи, связанные с животноводством). URL: http://journal.iea.ras.ru/archive/1970s/1978/1978_2_Koleva.pdf (дата обращения: 15.01.2015).
13. Михайлин В., Решетникова Е. На оленя с рогаткой: генезис и эволюция мифа об Актеоне // *Зверь как знак. Интерпретация культурных кодов*: 2011. Саратов, СПб.: ЛИСКА, 2011. С. 3-20.
14. Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. М.: Худ. лит., 1989-1992.
15. Телегин С.М. Литература и мифологическая революция. Проблемы мифореставрации. Саарбрюккен: LAMBERT Academic Publishing, 2011. 592 с.
16. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1979–1985.
17. Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Наука, 1978–1999.
18. Хазан В. Заметки к теме «Смерть в художественном мире С. Есенина» // *Revue des etudes slaves*. 1995. № 67-1.
19. Хлебников В. Собр. соч.: в 6 т. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000–2006.
20. Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы. Волгоград: Нижневолжское изд-во, 1989. 476 с.

Поступила в редакцию 03.04.15

K.A. Nagina

DEER METAMORPHOSIS: ANIMALISTIC CODE OF RUSSIAN LITERATURE

The article deals with the transformation of the myth of a deer in the Russian literature. The first interpretation of the «deer» story is found in the novel of L. Tolstoy «Cossacks». The story of Dmitry Olenin refers to the myth of Actaeon, transformed by Artemis into a stag. Such interpretation of the story about Actaeon with emphasis on the subject of boundary violations and the inevitability of punishment is found already in the XX century – in the drama of N. Gumilev «Acteon». Sacrificial and erotic connotations are combined here, as in the play «Gondla». The deployment of the myth of a deer occurs in the literature of the first quarter of the XX century in the works of I. Bunin, V. Brusov, V. Khlebnikov, M. Tsvetaeva, B. Pasternak and others.

Pasternak is closest to Tolstoy in the interpretation of the myth of a deer. Pasternak organically matches sacrificial and ecstatic motives in his texts. These motives are returning to the ancient cult of the deer as a mediator between the worlds. This role of the deer is particularly significant both in ancient pagan beliefs and in minds of Pasternak's contemporaries.

Keywords: animalistic code, the myth of Actaeon, L. Tolstoy, N. Gumilev, B. Pasternak, V. Brusov, M. Tsvetaeva.

Нагина Ксения Алексеевна,
доктор филологических наук, профессор
ФГБОУ ВПО «Воронежский государственный университет»
394000, Россия, г. Воронеж, пл. Ленина, 10
E-mail: kafruslit@gmail.com

Nagina K.A.,
Doctor of Philology, Professor
Voronezh State University
394000, Russia, Voronezh, Lenina square, 10
E-mail: kafruslit@gmail.com