

ГЛАВА 8. Экзотические животные.

Если орлы, львы и единороги привлекали внимание исследователей русской культуры периода Московского царства, то некоторые другие животные, чьи изображения можно видеть на регальных предметах и в придворном быту, остались пока вне поля зрения специалистов. Между тем, они тоже чрезвычайно интересны.

Дельфины.

Грановитая палата Московского кремля, построенная итальянскими архитекторами в 1487–1491 гг. имеет посередине большой четырёхгранный столп, на который опираются её своды. Этот столп, кстати, скрывал царский трон от взглядов входивших в палату на пир или аудиенцию. Грани столпа украшены рельефными изображениями животных.

В центре композиций помещены два дельфина, обращённые мордами вниз, по сторонам вазонов, увенчанных шишкой (хмеля?). По периметру этого изображения расположен пояс из квадратов, в которых также представлены различные символы животного мира, в т.ч. олени, журавли, пеликаны и фантастические животные (есть там и двуглавые орлы, в центре и по углам линий фриза) (ил. 63). Первоначальные рельефы, по мнению Ю.Н. Звездиной, специально занимавшейся их исследованием, были созданы, по-видимому, итальянскими зодчими ок. 1491 г. – времени окончания строительства самой Грановитой палаты. Эти рельефы дошли до нас не в первоначальном виде – так, изначально изображения животных были заключены в медальоны и имели полихромную расцветку. Современные рельефы представляют собой реконструкцию XX в., выполненную по сохранившимся контурам старых рельефов, утраченных ещё в XVIII в. Ю.Н. Звездина показала, что в основе животных символов декора столпа лежит эмблематика итальянского Ренессанса, восходящая к традиции, идущей от «Иероглифики» Горраполлона, изданной в Венеции Альдом Мануцием в 1505 г. По мнению исследовательницы, дельфины изображены у своеобразного древа жизни, а сами дельфины в этой композиции выполняют роль царственных животных, поскольку дельфин считался царём морских животных, подобно царю птиц орлу и царю зверей льву³³⁹.

Однако это не единственные изображения дельфинов в эмблематике Московской Руси. На гравюрах из изданий «Записок...» С. Герберштейна Василий III изображён сидящим на троне, ручки которого выполнены в виде дельфинов (мордами вниз) – причём, такое изображение трона повторено на гравюрах и из венециан-

ского издания «Записок...» 1550 г., и из базельского издания 1556 г. (ил. 64), и из венского издания 1557 г.³⁴⁰ Сложно сказать, насколько это изображение аутентично началу XVI в. Если это не фантазия западноевропейского гравёра, выполненная в соответствии с возрожденческой иконографией³⁴¹ (само изображение Василия III и московский герб выглядят вполне реалистично), то перед нами ещё



Ил.64 Гравюра с портретом Василия III из базельского издания «Записок» С. Герберштейна, 1556 г.

один факт присутствия дельфинов в эмблематике конца XV – начала XVI в. Существенно, что Василий III был сыном Софьи Палеолог, которая, как известно, воспитывалась в Италии при папском дворе, а потому, конечно, была знакома с итальянскими ренессансными культурными традициями.

На монетах XV в., как уже говорилось, известны изображения князя, сидящего на троне, украшенном фигурами зверей (очевидно, львов). На гравюре из книги Адама Олеария, посетившего Москву при Михаиле Фёдоровиче в середине 1630-х гг., царь показан восседающим на троне, представляющем собой фигуры двух орлов или, вернее, двуглавого орла, между головами которого расположено сидение. Сложно сказать, насколько это изображение достоверно, а не является плодом переосмысления иностранцами русского государственного герба. Между тем, есть ещё одно любопытное изображение, которому посвящена специальная работа З.П. Поповой, обратившей внимание и на вышеупомянутые примеры (монеты и гравюру Олеария). Это миниатюра конца XVI в. из «Жития Сергия Радонежского» (л. 59 об.), представляющая князя Симеона Гордого (великий князь Московский в 1340–1353 гг.), сидящего на троне³⁴². По бокам этого трона помещены две стилизованные фигуры каких-то животных в s-образном изгибе с крючковатыми носами (клювами?). А.В. Арциховский считал их лебедями, опираясь, видимо, на форму лебединой шеи. З.П. Попова сопоставила это изображение с изображениями князя на троне на монетах (где она не сочла возможным идентифицировать зверей как львов), Михаила Фёдоровича на троне на гравюре из книги Олеария (где она признала фигуры животных орлами) и соотнесла эту традицию с иконографическим типом полёта Александра Македонского на небо, известном на Руси с домонгольских времён³⁴³. Поскольку в этой композиции Александра Македонского несли грифоны, а животных у трона на миниатюре конца XVI в. исследовательница идентифицировала, в верхней их части, с хищными птицами, то З.П. Попова сделала вывод о существовании древнего московского трона с фигурами грифонов или орлов, а затем уже точно орлов по бокам. Существование этого трона датируется ею начиная с XIV в. и до времени правления Алексея Михайловича. Иными словами, изображение на миниатюре конца XVI в. автор считает аутентичным времени Симеона Гордого, т.е. той эпохе, которую иллюстрирует миниатюра³⁴⁴. Есть ли основания для таких умозаключений?

То, что троны московских государей украшались фигурами животных, бесспорно. Однако животные эти, даже судя по немногочисленным дошедшим до нас изображениям, всё-таки разные. На монетах XV в. отчётливо видны хищные звери, вероятнее всего,

львы. На гравюре из книги Оlearия – это орлы, вместе как бы составляющие двуглавого орла, но достоверность этого изображения не бесспорна. Изображения трона Василия III, как мы уже видели, представляют дельфинов в виде ручек. Наконец, миниатюра из «Жития Сергия Радонежского» вовсе не обязательно воспроизводит трон более чем двухвековой давности, а, скорее всего, даёт изображение, близкое времени её создания – т.е. концу XVI в. Не говоря уже о том, что однозначно идентифицировать животных трона этой миниатюры не представляется возможным. В то же время, если внимательно проанализировать это изображение, нельзя не отметить несколько характерных деталей. Во-первых, фигуры животных имеют характерный изгиб в виде латинской буквы *s*. Во-вторых, их головы с круглыми глазами имеют раскрытые пасти, в целом не слишком напоминающие птичий клюв, хотя крючковатое завершение носа, казалось бы, подтверждает обратное. В-третьих, головы фигур сравнительно велики, а шеи настолько толсты, что напоминают скорее туловища каких-то водных существ. В-четвёртых, кроме крючковатого носа никаких других, характерных именно для птиц признаков (сложенных крыльев, лап, хвостов), эти фигуры не имеют – напротив, их тела завершаются изгибами, напоминающими скорее плавники, хвосты переходят в изящные завитки, подобно тому, как заканчиваются хвосты дельфинов на столпе Грановитой палаты. Все эти особенности позволяют высказать предположение, что и в этом случае перед нами скорее изображения не хищных птиц, орлов (или уж тем более фантастических грифонов), а животных другого класса – возможно, дельфинов. Если это так, то присутствие дельфинов в репрезентации великокняжеской и царской власти XVI в. получает ещё одно подтверждение.

Ещё одна пара дельфинов присутствует в белокаменном декоре т.н. львиных ворот, вероятно, Потешного дворца (ныне эти рельефы хранятся в музее Коломенского). Здесь дельфины представлены мордами вверх и расположены по бокам вазона, увенчанного изображением двуглавого орла (*ил.* 65). Потешный дворец – это в основе своей палаты царского тестя, боярина Ильи Даниловича Милославского, построенные к 1651 г. и в 1669 г. перешедшие в казну. Как кажется, это самый поздний случай изображения дельфинов в эмблематике Московского царства³⁴⁵.

Самый ранний дельфин, по всей видимости, изображён на прикладной печати (оттиск на грамоте 1447 г.), предположительно принадлежавшей Можайскому князю Ивану Андреевичу, двоюродному брату Василия II³⁴⁶. Здесь одиночный дельфин плывёт вправо от зрителя. В качестве матрицы этой печати, вероятно, использовалась античная или западноевропейская гемма, а потому этот случай не

может быть отнесён к описываемой традиции³⁴⁷.

В.Н. Топоров охарактеризовал дельфина в античной мифологической символике как царственную рыбу, благожелательную к людям, одну из ипостасей Посейдона, Тритона, эмблему Нереид. Естественно, большое значение придавалось способности дельфинов спасать тонущих (знаменитая легенда о кифареде Арионе), что повлияло на представление о дельфине как носителе душ умерших на острова блаженных³⁴⁸.



Ил.65 Фрагмент декора Львиных ворот Потешного дворца.

Образ дельфина был связан с Аполлоном. В Гомеровом гимне к Аполлону (во второй его части, иногда называемой гимном к Аполлону Пифийскому), который приписывается Кинефу Хиосскому и был создан, по всей видимости, в VII в. до н.э., рассказывается об основании знаменитого оракула Аполлона в Дельфах. Аполлон, приняв образ дельфина, выпрыгнул из моря на корабль критских купцов из Кносса и привёл этот корабль к Кресе, после чего на юго-западном склоне горы Парнас было основано Пифийское святилище Аполлона (контроль над которым впоследствии перешёл к Дельфам). Согласно гимну, поскольку Аполлон призвал первых жрецов к своему святилищу в образе дельфина, сам он стал величаться Дельфинием, а алтарь стал прозываться Дельфиний. По всей видимости, культ Аполлона Дельфиния был первоначально островным и лишь затем был перенесён на материк. Возможно, ассоциация Аполлона с дельфином восходит к какому-то общему корню, отразившемуся и в слове дельфин, и в топониме Дельфы³⁴⁹. Дельфин был символом и культа Диониса морского, к которому, по мнению Вяч.И. Иванова восходит и миф об Арионе³⁵⁰.

В Древней Греции дельфин считался царём морских животных, подобно тому, как лев – царём земных (см., например, басню Эзопа «Лев и дельфин»³⁵¹).

Изображения дельфинов можно видеть на монетах нескольких античных полисов. При этом в ряде случаев дельфин выступает атрибутом различных богов. Можно выделить несколько типов таких изображений:

1. Дельфин как атрибут Посейдона. При этом встречается изображение Посейдона, держащего дельфина в руке (например, дидрамы Теноса (Эгейские острова), IV в. до н.э., на лицевой стороне – голова Зевса Аммона; ср. сестерций римского императора Адриана, II в. н.э.³⁵²), и это наиболее типичное изображение Посейдона на монете. А может быть изображён Посейдон, замахивающийся трезубцем, и за ним дельфин (тетрадрахмы македонского царя Деметрия Полиоркета, кон. IV – нач. III в. до н.э., на лицевой стороне – Ника, трубящая в трубу, на проре³⁵³).

2. Дельфин как атрибут Персефоны. Голова Персефоны в профиль или, позднее, анфас, окружённая изображениями дельфинов – лицевая сторона декадрахм и тетрадрахм Сиракуз, V–IV в. до н.э. (оборотная сторона – Ника на квадриге) (ил. 66)³⁵⁴. То же изображение встречается и на тетрадрахмах Карфагена (IV в. до н.э.), на оборотной стороне здесь – голова коня с пальмой³⁵⁵. А.Н. Зограф полагал, что на сиракузских монетах изображена голова нимфы Аретусы, пресноводный источник которой бил на острове Ортигия в гавани Сиракуз. Четыре дельфина, составляющих рамочку, обрамляющую голову нимфы, в начальный период являлись как бы реминисценцией вдавленного квадрата, получавшегося при чеканке древнейших монет. Символически дельфины могли означать волны морской воды, со всех сторон окружающей остров с источником Аретусы, а затем превратились в декоративный элемент, сопровождающий изображение богини³⁵⁶.



Ил.66 Тетрадрахма Сиракуз, V в. до н.э.



Ил.67 Статер Тарента, нач. V в. до н.э.

3. Тарас – местное божество города Тарента – мальчик, сидящий на дельфине, в правой руке он может держать факел, лицевая или оборотная стороны монет Тарента (V–IV вв. до н.э.), на другой стороне помещались изображения скачущего всадника и др. (ил. 67 и ср. 68)³⁵⁷ С изобразительной точки зрения близкая аналогия – Амур на дельфине, известный на республиканских денариях Рима в сочетании с головой Нептуна и трезубцем на другой стороне (ил. 69). Этот сюжет, вероятно, связан с поисками дельфином Амфитриты, будущей жены Посейдона³⁵⁸.

Изображения одиночного дельфина присутствуют на ранних монетах сицилийской Занклы (Мессаны) (VI–V вв. до н.э.)³⁵⁹, что, безусловно, соотносится с изобразительной традицией сиракузских монет. Дугообразно изогнутый дельфин внутри серповидной гавани



Ил.68 Дидрахма Тарента, III в. до н.э.



Ил.69 Денарий республиканского Рима, 74 г. до н.э.

ни, по справедливому мнению А.Н. Зографа, представляет собой говорящую эмблему, соответствующую изогнутой гавани Занклы и самому названию города, буквально означающему «серп»³⁶⁰. Два дельфина по сторонам восьмиконечной звезды мордами вверх изображены на оборотной стороне драхм сиракузского тирана Дионисия Старшего (нач. IV в. до н.э.), на лицевой стороне которых – голова Афины в профиль (ил. 70). В конце V – нач. IV в. на монетах Мессаны появилась композиция с изображением дельфина под зайцем³⁶¹. Известны и тетрадрахмы сицилийского Акраганта с изображением дельфина под крабом (450–439 гг. до н.э.) (ил. 71).

Наконец, древнейшие монеты причерноморской Ольвии (рубеж VI–V вв. до н.э.) имели форму дельфина, а позднее, с IV в. до н.э. на них появляется изображение орла, стоящего на дельфине, на обо-



Ил.70 Драхма Дионисия, ок. 395 г. до н.э.



Ил.71 Тетрадрахма Акраганта, 450–439 гг. до н.э.

ротной стороне монет (на более мелких номиналах – только дельфина), при этом на лицевой стороне помещалось изображение Деметры в профиль или анфас³⁶². В ранний период (кон. VI – V вв. до н.э.) дельфин сочетался и с изображениями других божеств – Афины (Афина с дельфином на лицевой стороне), Геракла (на оборотной стороне колесо с дельфинами)³⁶³. Изображение орла на дельфине на оборотной стороне монет Ольвии было очень устойчивым и сохранялось вплоть до II н.э. Сложно сказать, насколько дельфин в данном случае воспринимался как атрибут Деметры. Возможно, сочетание орла и дельфина символизировало соединение атрибутов двух верховных богов – Зевса и Посейдона.

Подобные изображения встречаются и на монетах некоторых других греческих полисов – Синопы (IV в. до н.э.) и Истра (орёл, терзающий дельфина, IV в. до н.э. – на лицевой стороне изображены головы речных божеств³⁶⁴). Одиночного дельфина можно видеть и на монетах Боспорского царства рубежа новой эры³⁶⁵.

Интересным композиционным решением выделяются монеты боспорских Спартокидов, изображения на которых восходят к посмертным статерам фракийского царя Лисимаха, выпускавшимся Византием со второй половины III в. до н.э. Здесь на оборотной стороне представлена сидящая на троне Афина, а в нижней части поля под обрезом горизонтально положен трезубец с двумя дельфинами по сторонам рукояти (ил. 72)³⁶⁶.

Таким образом, дельфин воспринимался в качестве атрибута богов, связанных, прежде всего, с морской стихией. Из композиционных типов изображений дельфинов выделяются, прежде всего, два: мальчик на дельфине и орёл на дельфине.

Аристотель в «Истории животных» (IX: XLVIII) трактует первый сюжет следующим образом: «Из морских [животных] больше всего



Ил.72 Посмертный статер Лисимаха, Византий, сер. II в. до н.э.

рассказов передаётся о дельфинах, об их кротости и способности к приручению, а также о любовных вожделениях к мальчикам, и в Таренте, и в Карию, и в других местах. Когда около Карию один дельфин был пойман и изранен, то, по рассказам, множество дельфинов явилось в порт, пока рыбак не отпустил его; тогда все вместе ушли обратно. Маленьких дельфинов всегда сопровождает кто-нибудь из взрослых ради охраны»³⁶⁷, и далее Аристотель сообщает различные естественнонаучные сведения о дельфинах (их быстрота, взаимопомощь и т.д.). О случаях дружбы мальчиков и дельфинов сообщают Плиний Старший в «Естественной истории» (IX, 26) и Плиний Младший в «Письмах» (IX, 33³⁶⁸). Описываемые здесь случаи лишены какого бы то ни было эротического подтекста и, скорее, выглядят как удивительные истории (при этом судьба дельфина в рассказе Плиния Младшего оказывается трагической). Между тем, как мы видели, в античной символике в образе мальчика на дельфине может предстать и крылатый Эрот (Амур). Наряду с римскими монетами, яркими примерами являются римская камея (сардоникс) «Амуры на дельфинах» (I в. до н.э. – I в. н.э., Эрмитаж)³⁶⁹, изображение с которой обрело популярность в эпоху Возрождения, и фонтанная статуя «Эрот на дельфине», римская копия I в. н.э. с греческого оригинала III–II вв. до н.э. (Эрмитаж) (ил. 73). Переосмысление сюжета «мальчик и дельфин» в период Ренессанса воплотилось в известной скульптуре Лоренцо Лоренцетто (1490–1541) «Мёртвый мальчик на дельфине» (там же) (ил. 74).

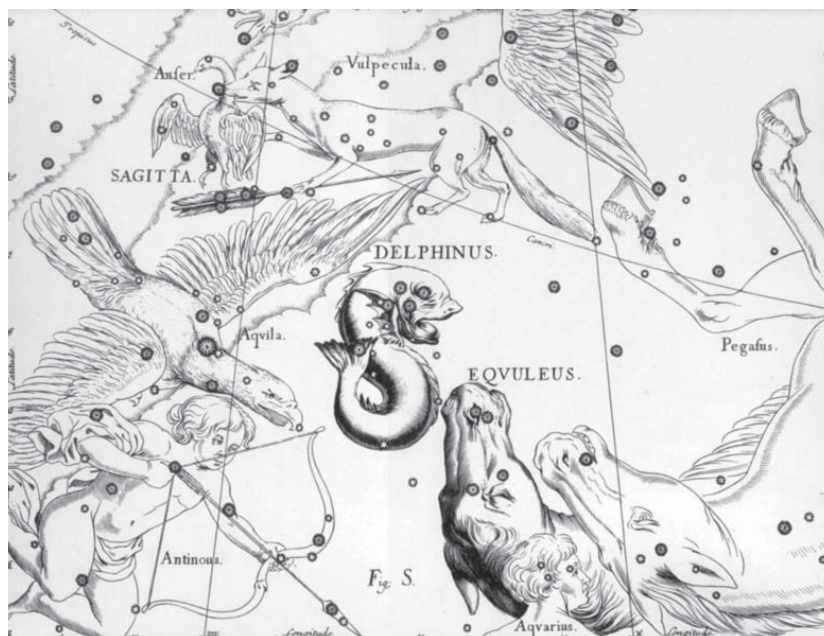
К античному времени относится и появление созвездия Дельфин. Юлий Гигин в своей «Астрономии», обобщая предшествующие свидетельства, приводит три версии этого появления (II, 17). Согласно одной из них и, вероятно, наиболее древней и распространённой, зафиксированной Аратом, это дельфин, который нашёл

Ил.73 Эрот на дельфине.
Римская копия I в. н.э. с гре-
ческого оригинала.



Ил.74 Лоренцо
Лоренцетто. Мёрт-
вый мальчик на
дельфине.

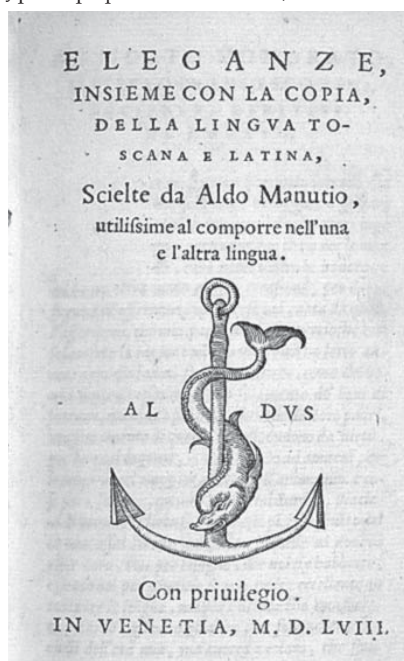




Ил.75 Созвездие Дельфина из «Уранографии» Яна Гевелия, 1690 г.



Ил.76 Денарий императора Тита, 79–81 гг. н.э.



Ил.77 Типографский знак венецианского издательства Альда Мануция.

невесту Нептуна Амфитриту и убедил её вступить в брак с богом морей. «Мы видим, что ваятели Нептуновых статуй помещают дельфина или в его (*Нептуна*) руке, или под ногой. Считают, что причиной этого служит великое благоволение к нему Нептуна». Вторая версия связана с римским богом Либером (в греческом оригинале этого рассказа – с Зевсом), когда он был ещё мальчиком – тирренские корабельщики взяли его на борт, чтобы доставить на Наксос и «вверить попечению нимф – кормилиц, которые его там воспитали». Моряки вознамерились изменить курс корабля, но были превращены в дельфинов, а Либер «пожелал оставить для людей напоминание об их злоумышлении и поместил изображение одного из них среди созвездий». Третья версия считает небесного дельфина тем самым дельфином, который спас кифареда Ариона³⁷⁰. Показательно, что созвездие Дельфин на звёздном небе находится над созвездиями Водолея и Козерога, также связанными с водной стихией. На звёздных картах дельфин обычно изображался вертикально, а с начала XVI в. (карта звёздного неба А. Дюрера, 1515 г.) приобрёл вид морского существа, расположенного мордой вверх, с загнутым телом, иногда в форме буквы S или даже восьмёрки (*ил.* 75).

Уже в античные времена существовала и такая впоследствии известная эмблема, как дельфин, обвивший якорь. Её можно видеть на римской камее I в. н.э. (Эрмитаж), где она служит олицетворением выражения «Поспешай (торопись) медленно», которое, по преданию, было любимым изречением императора Августа³⁷¹. Популярность Августа способствовала распространённости этого сюжета. Встречается он и на монетах императорского Рима (*ил.* 76). В качестве символа предусмотрительности и осторожности дельфин с якорем получил известность в эпоху Возрождения, в конце XV в. он стал типографской маркой знаменитого венецианского издательства Альда Мануция (*ил.* 77). С этим знаком познакомился в Венеции и Максим Грек, истолковав его следующим образом: «Якорь показывает утверждение и крепость веры, рыба же душу человека. Притча (*т.е. эмблема*) эта учит нас: как якорь железный крепит и утверждает корабль в море и избавляет его от всякой беды морских волнений и бурь, так и нелицемерный страх Божий... избавляет их (души) от всякой напасти и козней видимых и невидимых врагов...»³⁷². Как видим, постепенность или остановка движения, символизируемая дельфином, обвившим якорь (здесь нужно напомнить античное представление о том, что дельфины развивают огромную скорость), в античную эпоху сменилась теперь чисто христианской трактовкой крепости в вере и, как следствие этого, спасения души³⁷³.

В христианской традиции способность дельфинов спасать тонущих и вытаскивать трупы на берег также стала интерпретироваться

в христологическом ключе. Дельфин мог символизировать Христа или церковь как спасителей человечества. В качестве символа христианского спасения дельфин, вероятно, трактовался и в славянской культуре³⁷⁴.

По-видимому, христианская символика дельфина отражена и в изящной резной раме знаменитой «Мадонны Бенуа» (ок. 1478) Леонардо да Винчи (Эрмитаж). Помимо четырёхлепесткового цветка, символизирующего крест и намекающего на будущую судьбу младенца Христа³⁷⁵ (цветок в руке Марии является композиционным центром картины), христианские символы, помещённые на раме, обрамляют само полотно. Это голуби (традиционный символ Святого Духа) и пары дельфинов под ними, причём хвосты дельфинов переходят в растительный орнамент, верхняя часть которого напоминает флорентийскую лилию (ил. 78). Дельфины, таким образом, могут символизировать христианское спасение, как бы осенённое Святым Духом.

Более приземлённые трактовки символа дельфина – любовь родителей к детям (ср. наблюдение Аристотеля, что маленьких дельфинов всегда сопровождают взрослые) и забота правителя о своих подданных³⁷⁶ (символика также, по-видимому, восходящая к представлению о спасении дельфинами тонущих людей).

Конечно, самые известные дельфины в западноевропейской эмблематике – это дельфины Франции, символизирующие графство Дофинэ (Вьеннуа). Графы Вьеннские из рода д'Альбон ещё в XII в. присвоили себе титул дофинов, т.е. буквально дельфинов – личное прозвище графа Гига д'Альбон стало родовым прозвищем (причина появления такого прозвища у графа Гига неизвестна). В XIII в. на их владения было перенесено название Дофинэ. А с середины XIII в. известны самые ранние изображения герба д'Альбонов – «в золотом поле лазоревый дельфин с червлёными плавниками и бородой» (ил. 79). Этот герб изображался и на монетах, чеканившихся дофинами Вьеннуа (ил. 80)³⁷⁷. В 1349 г. граф Умбер II на определённых условиях передал Дофинэ Карлу Валуа (будущему французскому королю Карлу V). Но Дофинэ не было присоединено к королевскому домену, а стало апанажем (с центром в Гренобле) наследников престола, принимавших титул и герб дофинов Вьеннских. Так, известны печати Карла (в качестве дофина Вьеннуа) с изображением герба, на котором вторую и третью части четверочастного щита занимает изображение дельфина (первую и четвёртую части – соответственно золотые лилии в лазоревом поле французских королей) (ил. 81)³⁷⁸. Таким образом «объединённый» герб наследника французской короны имел «переменный» колорит – в первой и четвёртой частях помещались золотые фигуры (лилии) в лазоревом поле, а в третьей и



Ил.78 Дельфины на ренессансной раме «Мадонны Бенуа» Леонардо да Винчи.



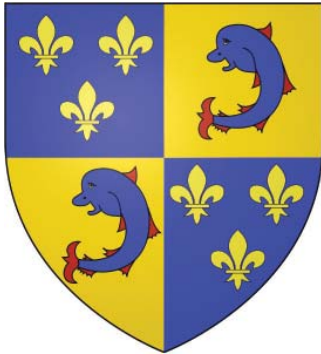
Ил.79 Герб дофинов Вьеннуа.



Ил.80 Денарии дофинов Вьеннуа, кон. XIII - нач. XIV в.



Ил.81 Малая печать Карла Французского, дофина Вьеннуа (1349-1368).



Ил.82 Герб дофинов Франции.

Ил.83 Герб патриарха Константинопольского из «Хроники Констанцского собора» Ульриха фон Рихенталя.



Ил.84 Дельфины на фризе Храма Дружбы в Павловске, 1782 г.



Ил.85 Дельфины на Чугунном мостике Павловского парка, 1823 г.



Ил.86 Статуя Амфитриты в Екатерининском парке Царского Села.



Ил.87 Дельфин на чугунных перилах Аничкова моста в Петербурге.

второй – лазоревые фигуры (дельфины) в золотом (ил. 82). Дельфины Вьеннуа присутствовали в геральдике наследников французского престола вплоть до конца династии Бурбонов. При этом французский геральдический дельфин был, и это существенно, одиночным (в щите герба графов Вьеннских, а позднее в каждой из двух частей герба дофинов). Разумеется, он не мог оказать никакого влияния на появление эмблемы дельфинов в Московской Руси.

Возможно, более близкая для Руси аналогия – это рыбы, очень похожие на дельфинов в гербе патриарха Константинопольского. Изображение этого герба присутствует в «Хронике Констанцского собора» Ульриха фон Рихенталя (ок. 1420 г.)³⁷⁹. Впрочем, его достоверность под вопросом. Герб представляет собой щит с красной резной каймой, в лазоревом поле серебряная перевязь влево с тремя золотыми дельфинами (ил. 83). То, что это дельфины подтверждает аналогичное по деталям изображение дельфина в гербе французского дофина, также помещённом в «Хронике». Если дельфины действительно каким-то образом отсылали к Константинополю (можно вспомнить и дельфинов по сторонам трезубца на монетах Византия), то их появление в эмблематике Московской Руси в конце XV в. кажется вполне закономерным.

В значительно более поздний период истории русской культуры два дельфина могли служить также символом дружбы. Таковы пары дельфинов с перекрещенными хвостами, изображения которых можно видеть в Павловске: на фризе Храма Дружбы (архитектор Чарльз Камерон, 1782 г.) (ил. 84), в декоре Итальянского зала Павловского дворца, Чугунного мостика Павловского парка (1823 г.) (ил. 85). Символическое оформление Павловска появлением этой эмблемы (как, впрочем, и многих других) обязано супруге Павла I, великой княгини, а затем императрице Марии Фёдоровне. Оставались дельфины, конечно, и традиционным символом морской стихии. Таковы дельфины многочисленных фонтанов Петергофа (XVIII в.)³⁸⁰, дельфины как атрибуты Амфитриты (ил. 86) и Галатеи на статуях итальянской работы из Екатерининского парка Царского Села (нач. XVIII в.)³⁸¹, дельфины чугунных перил Аничкова моста в Петербурге (нач. 1840-х гг.) (ил. 87) и др. Встречаются дельфины и в русской дворянской геральдике³⁸².

Слоны.

Изображения слонов на регалиях единичны и не составляют какой-то общей традиции, однако, присутствие изображений слонов в эмблематике и самих этих животных в реальной жизни московского двора заставляет подробнее остановиться на их символике.

Впервые на регалиях изображения слонов встречаются на уже упоминавшихся резных посохах, созданных в последние десятилетия XV в. – посохе митрополита Геронтия и на одном из великокняжеских посохов³⁸³. Изображения слона здесь имеют характерные военные особенности. Вот как об этом пишет А.В. Чернецов: «Здесь впервые в древнерусском искусстве слон представлен как боевое животное – на его спине башенка, из которой выглядывают воины. Эта черта сразу указывает, что в данном случае изображение слона навеяно не текстами с церковной символикой (в которых слон, но не боевой, а дикий, может символизировать даже Христа), а иными – воинскими повестями, а если библейскими эпизодами, то также батального характера (Маккавейские книги). Скорее всего боевой слон мог ассоциироваться в умах московских книжников конца XV в. с популярными легендами об индийском походе Александра Македонского и о сказочном войске индийского царя Пора, в значительной мере состоявшем даже из диких зверей. Впрочем в это время на Руси распространились уже и не сказочные, а вполне реальные рассказы о боевых слонах (*далее исследователь приводит свидетельство Афанасия Никитина*)... Условные, стилизованные образы боевых слонов на посохах скорее всего воспроизводят более ранний образец и, по-видимому, не русский, а западноевропейский. В романском искусстве изображения боевых слонов с подобными «городками» представлены значительной серией»³⁸⁴. Слоны – не единственные экзотические животные, изображённые на посохах, есть там и изображения верблюдов, и страусов.

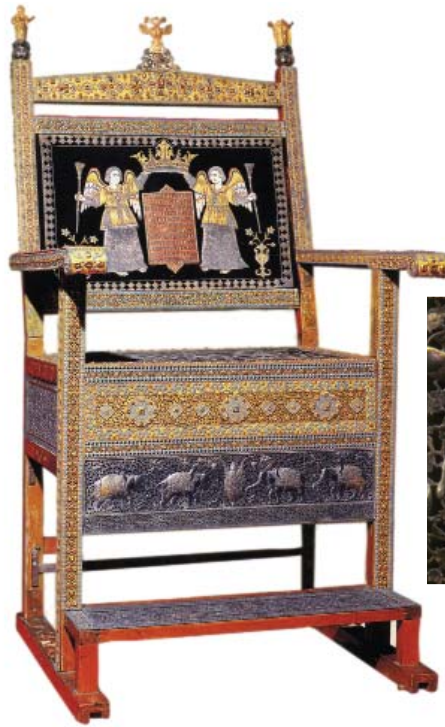
Действительно дикий слон, согласно «Физиологу», имел особенности, позволявшие толковать этот символ в христианском аспекте³⁸⁵. Во-первых, слон и слониха, чтобы зачать детей, идут на восток, «недалеко от рая». Там растёт мандрагоровое дерево, от которого слониха сперва съедает плод, а затем даёт «своему мужу». После этого самец совокупляется с самкой, а когда наступает время родить, самка заходит в пруд и рождает детёныша в воде. Этот сюжет трактуется как история Адама и Евы, мандрагоровое дерево – как дерево райское, а рождение слонёнка – как рождение Каина «на водах». Во-вторых, слон, якобы, не имеет коленных суставов, поэтому, когда падает, то не может подняться. «И начинает плакать и кричать. И слышит другой слон, и приходит помочь ему, но не может поднять упавшего. Тогда оба кричат, и приходят другие двенадцать, но и они не могут поднять упавшего. Тогда кричат все вместе. После всех приходит маленький слон, подкладывает свой хобот под слона и поднимает его». Здесь падение слона истолковывается как грехопадение, большой слон – это Закон Моисея, который не смог поднять павшего, 12 слонов – «лик пророков», которые также не смогли поднять его, а «малый

слонок» – мысленный слон Иисус Христос, который пришёл, чтобы спасти всех, и искупил первородный грех. Так история об упавшем слоне символически иллюстрирует историю человечества³⁸⁶. Тот же круг толкований характерен и для славянской бестиарной традиции, в основном опирающейся на «Физиолог»³⁸⁷. Как видим, вся эта семантика вряд ли могла играть роль в появлении изображений боевых слонов на митрополичьем и великокняжеском посохе.

Второй случай изображения слонов на регалиях – это слоны Алмазного трона персидской работы, сделанного в 1659 г. (о чём свидетельствует надпись на спинке трона) и подаренного Алексею Михайловичу в 1660 г. армянской торговой компанией «купчины армянина» Захарии Сарадарова (*ил.* 88)³⁸⁸. Помимо великолепно декорированного из золота и драгоценных камней, среди которых более 800 алмазов (откуда произошло и название трона), трон в нижней части остова украшен и резной пластиной с изображением четырёх слонов с сидящими на них погонщиками (*ил.* 89). Этот символический восточный дар царю может быть поставлен в ряд других подобных подарков европейским правителям от государей восточных стран (или стран, имевших заморские колонии)³⁸⁹.

Начало этой традиции в средневековой Европе, вероятно, было положено знаменитым слонем Абуль-Аббасом (ум. в 810 г.), подаренным багдадским халифом Харуном ар-Рашидом Карлу Великому в 798 г. Такие живые дары делались и в дальнейшем. Наиболее известные среди них: т.н. Кремонский слон, подаренный египетским султаном императору Священной Римской империи Фридриху II в 1229 г. (*ил.* 90); слон Ханно, подаренный португальским королём Мануэлом I римскому папе Льву X в 1514 г. (*ил.* 91); слон Сулейман, подаренный в 1551 г. португальским королём Жуаном III будущему императору Священной Римской империи Максимилиану II (*ил.* 92).

При Иване Грозном живые слоны в виде дипломатических подарков появились и в Москве. В 1567 г. шамхал Тарковский прислал в Москву посольство с «великими поминками», в числе которых был и слон³⁹⁰. У Ивана Грозного был и слон, подаренный персидским шахом Тахмаспом I. О нём подробно сообщает Генрих Штаден. Слон, «прибывший из Аравии», стоял у Никольских ворот Кремля³⁹¹. Там же, во рву под стенами, находились и львы, присланные Марией Тюдор. Иными словами, у кремлёвских стен расположился своеобразный зверинец, вероятно, призванный подчеркнуть могущество русского царя, его власть даже над силами природы. Показательно, что Никольские ворота служили как бы непарадным входом в Кремль, входом для разного люда, на которого, по-видимому, и должны были производить соответствующий эффект экзотические звери.

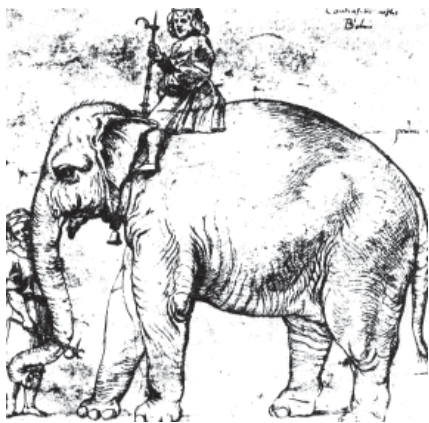


Ил.89 Алмазный трон Алексея Михайловича, деталь.

Ил.88 Алмазный трон Алексея Михайловича.



Ил.90 Кременский слон. Миниатюра из «Великой хроники» Матвея Парижского, сер. XIII в.



Ил.91 Слон Ханно. Рисунок, приписываемый Рафаэлю, ок. 1514–1516 г.



Ил.92 Слон Сулейман на медали Михаэля Фукса, 1554 г.



Ил.93 Николай II со слоном.

Судьба слона сложилась трагически. «Великому князю был подарен слон вместе с арабом, который за этим слоном ухаживал. Араб получал в Москве большое жалованье. ... Вот этот-то араб был оклеветан и оговорён русскими вместе со своим слоном, что будто бы чума, о которой в Москве и не думали, произошла от него и его слона. Тогда араба и его слона сослали в опале в посад Городецкой. Араб умер там, и великий князь послал дворянина с наказом умертвить слона при помощи [крестьян] окрестных сох и посадских. Слон стоял [обычно] в сарае, а кругом сарая был тын. Неподалёку от него схоронили араба. Тогда слон проломил тын и улётся на могиле. Там его и добились; выбили у него клыки и доставили великому князю в доказательство того, что слон действительно окошел»³⁹². Судя по сообщению Штадена, описываемые события произошли около 1570–1571 гг.

Немецкий пастор Павел Одерборн в своём жизнеописании московского царя также упоминает о слоне Ивана Грозного. «Слон персидский от шаха Тахмаспа должен был изучать придворный церемониал. Ранним утром великий князь начинал обучать слона становиться на колени. Тонким острым железным лезвием он прокалывал кожу на лбу у слона и этой кровавой операцией думал добиться цели. Увидя безнадежность попыток, он рассердился на слона и приказал рассечь его на части»³⁹³. Сложно сказать, насколько достоверно это известие. П. Одерборн написал, по сути, резкий памфлет, направленный против Ивана Грозного, и поэтому мог привести эту историю в качестве одного из доказательств сумасбродств жестокого тирана.

Слоны и позднее продолжали оставаться излюбленным явлением царских зверинцев. Так, при Петре I в Петербурге находился слон, смотрителем которого был армянин Иван Семёнов³⁹⁴. Содержался слон и в Измайловском зверинце в 1730-х – 1740-х гг. Существовала там даже «слоновая охота» (т.е. охота со слоном) и специальный штат слоновщиков, в который в 1742 г. был принят новокрещённый индеец (т.е. индеец) Павел Павлов³⁹⁵. Последний слон, как подарок русскому царю, был преподнесён Николаю II в 1896 г. абиссинским негусом Менеликом II в качестве благодарности за дружественную позицию России во время итало-абиссинской войны (ил. 93)³⁹⁶. Африканский слон погиб при перевозке из Царского Села в Гатчину, и в 1927 г. из него было сделано чучело для Дарвиновского музея, которое и теперь можно видеть в его экспозиции на первом этаже.

В ноябре 1908 г. в связи с трёхсотлетием первого посольства калмыков к русскому царю в Александровском дворце Царского Села состоялась встреча Николая II с делегацией от калмыцкого народа Донской области во главе с бакши донских калмыков. Представи-

тели калмыцкого народа преподнесли государю серебряное изображение буддийского храма и два золочёных кресла для императора и императрицы. Сохранились фотографии этого события, сделанные известным фотографом К. Буллой и опубликованные в «Правительственном Вестнике». Одно из этих тронных кресел, предназначенное для императора, не сохранилось, а второе, предназначавшееся для императрицы Александры Фёдоровны, было в 1927 г. передано из дворцового имущества в Государственный музейный фонд, откуда затем поступило в Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, где хранится и сейчас (ныне выставлено в экспозиции). Это очень интересный памятник декоративно-прикладного искусства, сделанный из чёрного дерева, обитый бархатом и украшенный серебряными деталями (позолота не сохранилась). Тронное кресло стоит на возвышении из трёх ступенечек, локотники выполнены в виде фигур слонов, а спинка сделана в виде лепестка цветка лотоса. Серебряная накладка на спинке изображает российского двуглавого орла в сопровождении разноорбразной буддийской символики. Кресло имеет идентифицирующую надпись, свидетельствующую о том, что оно было поднесено государыне императрице 25 ноября 1908 г. в Царском Селе. Сама форма этого трона и его символика как бы подчёркивали власть российских императоров над буддистскими народами, и сам русский государь в контексте этого дара понимался как государь буддистов. Показательно, что здесь в качестве своеобразных стражей царского места использованы именно изображения слонов (а не львов, как в христианской традиции).

Попугаи.

Двойной трон царей Ивана и Петра Алексеевичей (1680-е гг.), в основе которого лежат и более ранние детали, по-видимому, трона Михаила Фёдоровича, также украшен изображениями различных фантастических и экзотических животных, среди которых есть двуглавые орлы, львы, грифоны и... попугаи (ил. 94). Попугай вообще был чрезвычайно распространённым изображением на самых различных предметах русского придворного обихода, особенно второй половины XVII в. Притом, что славянские тексты не дают развёрнутых толкований этого символа, кроме того, что эта «дивная» птица «великую силу разума внимательного» имеет. Возможно, впрочем, что в некоторых случаях в виде попугая изображался пеларг – аист, символизировавший сыновнюю заботу о старших³⁹⁷. Очень яркий пример изображения попугаев – в декоре царской золотой «геральдической» тарели Алексея Михайловича, сделанной в 1675 г. Юрием Фробосом (умер в 1708 г.) (ил. 95)³⁹⁸.



Ил.94 Попугаи двойного трона Ивана и Петра Алексеевичей.



Ил.95 Золотая тарель Алексея Михайловича, 1675 г. Мастер Юрий Фробос.



Ил.96 Золотая тарель Алексея Михайловича, деталь.



Ил.97 Витторе Карпаччо. Две венецианки.



Ил.98 Витторе Карпаччо. Крещение селенитов Святым Георгием.



Ил.99 Витторе Карпаччо. Крещение селенитов Святым Георгием, фрагмент.

Здесь центральное изображение двуглавого орла и гербы, помещённые по борту тарели, окружают вероятные символы изобилия – связки плодов и цветов с сидящими на них птицами. Но птицы эти отнюдь не простые: если внимательно к ним приглядеться, то становится ясно, что все они (кроме, кажется, одной) – попугаи (ил. 96). Изображения попугаев находят многочисленные и интересные аналогии в самых разнообразных памятниках русского декоративно-прикладного, ювелирного и монументального искусства второй половины XVII в. Этот мотив, без сомнения, имеет западноевропейское происхождение.

В искусстве Западной Европы попугаи, как можно думать, получили популярность уже в эпоху Возрождения³⁹⁹. Так, они присутствуют среди других животных на картинах венецианского художника Витторе Карпаччо – в циклах из жизни Святого Георгия и Святого Иеронима для венецианской Школы ди Сан Джорджо дельи Скьявони (1502–1507 гг.) и на известной картине «Две венецианки» (ок. 1510 г., Музей Коррера, Венеция), считавшейся когда-то изображением двух куртизанок (ил. 97). На картине «Крещение селенитов Святым Георгием» (1507 г.) попугай (в числе других деталей), по-видимому, придаёт экзотический колорит изображённой сцене (ил. 98, 99). А на картине «Святой Иероним и лев» (1502 г.), иллюстрирующей, согласно «Золотой легенде», приход льва в монастырь, где жил Святой Иероним, попугай помещён на втором плане, также среди других животных. Традицию изображения Святого Иеронима не только со львом, но и с другими зоологическими «атрибутами», среди которых есть и попугай, продолжает картина Лукаса Кранаха Старшего «Кардинал Альбрехт Бранденбургский в образе Святого Иеронима в своей студии» (1526 г., Музей изобразительного искусства Джона и Мейбл Ринглингов, Сарасота, Флорида, США). Здесь попугай сидит на столе Святого Иеронима, а кроме него на картине можно видеть льва, зайца, белку, бобра, фазанов и др. животных (ил. 100). Семантику попугая в христианском контексте позволяет проследить один из вариантов композиции «Мадонна с младенцем».

Уже на картине Яна ван Эйка «Мадонна каноника ван дер Пале» (1436 г., Муниципальная художественная галерея, Брюгге) восседающая на троне Мадонна с младенцем изображена с букетиком крестоцветных цветов (символом будущих мук Христа на кресте) и зелёным попугаем (ил. 101, 102). На рисунке Альбрехта Дюрера (1503 г., Альбертина, Вена) в число окружающих Мадонну с младенцем животных входит и попугай (ил. 103). Ученику Дюрера Гансу Бальдунгу Грину принадлежит картина «Мадонна с попугаями» (ок. 1527–1528 гг., Германский национальный музей в Нюрнберге), где изображены целых два зелёных попугая (ил. 104). Позднее этот мотив нашёл продолже-

ние в западноевропейской живописи. Одного из анонимных антверпенских художников второй четверти XVI в., который часто изображал попугая в сюжете «Мадонна с младенцем», историк искусства Макс Фридлиндер условно назвал «Мастером с попугаем» (это наименование закрепилось в науке). Яркими примерами в этом ряду, безусловно, могут считаться картины Питера Пауля Рубенса «Святое семейство с попугаем» (1614 г., Королевский музей изящных искусств в Антверпене) (ил. 105) и его ученика Антониса Ван Дейка «Отдых на пути в Египет» (т.н. «Мадонна с куропатками») (ок. 1629–1630 гг., Эрмитаж; птиц на этой картине написал Пауль де Вос) (ил. 106). Если на картине Рубенса попугай является главным атрибутом Святого семейства, то на картине Ван Дейка представлена целая «россыпь» растительных и животных символов, связанных с Мадонной и различными добродетелями⁴⁰⁰. Попугай, однако, занимает здесь важное место на дереве непосредственно над Марией с младенцем (причём, это тот же самый сине-жёлтый ара, что и на картине Рубенса).

Всё это показывает, что попугай являлся одним из символов Богоматери. Дело в том, что согласно средневековым представлениям, попугай – единственная птица, перья которой не мокут от дождя. Это качество попугая символизирует чистоту Девы Марии, её нетронутость грехом. С тем же значением, как символ непорочности, попугай, видимо, присутствует и в гравюре А. Дюрера «Адам и Ева» 1504 г., где попугай сидит на ветке непосредственно над Адамом, символизируя изначальную непорочность первого мужчины (ил. 107). Кстати, Г. Бальдунг Грин в своей копии дюреровской картины «Адам и Ева» среди других животных ввёл и попугая (в оригинале Дюрера отсутствовавшего), вероятно, опираясь на одноимённую гравюру своего учителя.

Дальнейшей трансформацией сюжета «Мадонна с попугаем» в западноевропейской живописи XVIII–XIX вв. может, вероятно, считаться сюжет «Дама с попугаем». К этой «линии развития» относятся картины «Аллегорический семейный портрет» Якоба Йорданса (нач. 1650-х гг., Эрмитаж) (ил. 108)⁴⁰¹, «Серый попугай» английского прерафаэлиты Уолтера Хоуэлла Деверелла (галерея штата Виктория, Мельбурн) (ил. 109), «Дама с попугаем» Поля Сезанна (1862–1864 гг., частное собрание) (ил. 110), «Дама с попугаем (Викторина Меран)» Эдуара Мане (1866 г., Метрополитен, Нью-Йорк) (ил. 111), «Дама с попугаем (Лиз Трео)» Огюста Ренуара (1871 г., музей С. Гуггенхайма, Нью-Йорк) (ил. 112), «Дама с попугаем» бельгийца Густава де Йонге (с лёгкой иронией; Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева) (ил. 113), «Девушка с попугаем» Пьера Боннара (1910 г., частное собрание) (ил. 114) и др.⁴⁰² В эту же «катеорию» можно включить и такие полотна Франса Снейдер-

Ил.100 Лукас Кранах Старший. Кардинал Альбрехт Бранденбургский в образе Святого Иеронима.



Ил.101 Ян ван Эйк. Мадонна каноника ван дер Пале.





Ил.102 Ян ван Эйк. Мадонна каноника ван дер Пале, фрагмент.



Ил.103 Альбрехт Дюрер. Мадонна с младенцем.



Ил.104 Ганс Бальдунг Грин. Мадонна с попугаями.



Ил.105 Питер Пауль Рубенс. Святое семейство с попугаем.



Ил.106 Антонис Ван Дейк. Мадонна с куропатками.

са, как «Торговка фруктами» (1636 г., Прадо) (ил. 115) и «Большой натюрморт с дамой и попугаем» (1640-е гг., Дрезденская галерея) (ил. 116), где, несмотря на натюрмортное «обрамление», эта линия также присутствует.

Порой эта композиция приобретает откровенно фривольный, эротический и, следовательно, противоположный христианской семантике символа, характер. Таковы «Девушка с попугаем» Розальбы Каррьеры (ок. 1730 г., Институт искусств, Чикаго) (ил. 117), «Девушка с попугаем макао» Джамбаттиста Тьеполо (1760 г., Ашмолеанский музей, Оксфорд) (ил. 118), «Женщина с попугаем» Эжена Делакруа (1827 г., Музей изящных искусств, Лион) (ил. 119), «Женщина с попугаем» Гюстава Курбе (1866 г., Метрополитен, Нью-Йорк) (ил. 120).

Картина Джошуа Рейнольдса «Портрет леди Кокбёрн и трёх её сыновей» (1773 г., Национальная галерея, Лондон) (ил. 121) как бы продолжает сюжетную линию Святого семейства с попугаем, но уже в совершенно светской трактовке.

Вероятно, производным от сюжета «Мадонна с попугаем» можно считать довольно многочисленные изображения попугаев на портретах детей. Помимо невинности и чистоты попугай мог в этом случае символизировать и такие качества ребёнка, как подражание, и намекать на возможное обучение, которому попугаи, казалось бы, поддаются. Такие портреты известны, по крайней мере, с начала XVII в. Можно назвать «Портрет девочки с корзинкой вишен и попугаем» Корнелиса де Воса (1625 г.) и многие другие примеры, в т.ч. из французской и испанской живописи⁴⁰³. Позднейшие отражения этой темы: «Три младшие дочери короля Георга III» Джона С. Копли (1785 г., королевское собрание Великобритании) (ил. 122)⁴⁰⁴, «Девочка с попугаем» Василия Андреевича Тропинина (1810-е гг., Музей игрушки в Сергиевом Посаде) (ил. 123)⁴⁰⁵, «Портрет братьев Колосовых» Николая де Куртейля (1819 г., Музей-усадьба «Архангельское»)⁴⁰⁶, «Дети с попугаем» Кристины Робертсон (1850 г., Эрмитаж; изображены русские дети) (ил. 124), «Портрет мадемуазель М.Т.» Берты Моризо (ок. 1873 г., частное собрание, Нью-Йорк) (ил. 125) и её же «Портрет дочери с попугаем» (ил. 126). Изображения детей с попугаями в живописи второй половины XIX в. приобретают и новые сюжетные коннотации – в качестве сценок как из страдальческой жизни бедняков («Мальчик-мастерской, засмотревшийся на попугая» В.Г. Перова, 1865 г., Ульяновский художественный музей) (ил. 127), так и беззаботной жизни хулиганов («Поддразнивание попугая» П.-Ш. Шокарне-Моро, входящее в целый цикл подобных картин).

Не вполне ясным в этом контексте представляется «Портрет мужчины с попугаем и гранатом в руке» Никколо дель Аббате

(1552–1555 гг., Музей истории искусств, Вена) (*ил. 128*), несущий, вероятно, какой-то особый символический смысл (гранат в живописи итальянского Ренессанса – традиционный символ Христа).

Следующий, условно говоря, «вариант» присутствия попугаев в изобразительном искусстве относится к картинам бытового жанра. Попугаи могут сопровождать те или иные жанровые композиции, имея определённое, немаловажное значение. Так, в одном из вариантов «Сборщиков податей» мастерской Маринуса ван Роймерсвале (ок. 1550 г., ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва) попугай сидит на жёрдочке над фигурами сборщиков налогов (*ил. 129*)⁴⁰⁷. У фламандца Я. Йорданса в картине «Ужин в Эммаусе» (Национальная галерея, Дублин) сидящий на ветке попугай с интересом наблюдает за Христом и его учениками (*ил. 130*)⁴⁰⁸. В эрмитажном «Бобовом короле» Йорданса (ок. 1638 г.) попугай помещён в клетке над шумно пирующей компанией (*ил. 131*). Голландский аналог – картина Яна Стена «Старик поёт – молодые подпевают» (ок. 1665 г., Маурицхёйс, Гаага; ара на жёрдочке возвышается над стариком и сидящей рядом с ним дамой) (*ил. 132*). Попугай здесь так же, как и у Йорданса, сопровождает изображение захмелевшего старика, окружённого женщинами, и, возможно, подчёркивает эротический подтекст шутовского действия.

Вообще изображение попугая в клетке (или выпускаемого из клетки) было довольно распространено в голландской жанровой живописи XVII в. Как правило, такая важная деталь сопровождает изображения женщин, что сближает этот вариант с мотивом «Дама с попугаем». У Питера де Хооха сидящая женщина, над которой склонился кавалер, раскрывает клетку с птицей («Пара с попугаем», 1668 г., Музей Вальрафа-Рихарца, Кёльн) (*ил. 133*). У Габриэля Метсю в картине «Кружевница (Девушка за работой)» попугай сидит на прутьях раскрытой клетки рядом с девушкой (конец 1650-х гг., ГМИИ им. А.С. Пушкина) (*ил. 134*). У Франса ван Мириса Старшего девушка кормит сидящего на подставке попугая («Женщина в красном жакете, кормящая попугая», ок. 1663 г., Национальная галерея, Лондон) (*ил. 135*). У Квирина Герритса ван Брекеленкама попугай сидит на руке у женщины, слушающей игру лютниста (частное собрание, Лондон). Все эти сюжеты, безусловно, объединены одной идеей.

В эмблематических сборниках XVI – нач. XVII в. изображение попугая в клетке имеет самые разные толкования⁴⁰⁸. В.А. Садков, анализируя картину Метсю, отметил, что выпущенный из клетки попугай может символизировать «сексуальную чувствительность»⁴⁰⁹. Такой любовный подтекст более чем вероятен, хотя не исключены и иные коннотации. Попугай в клетке – это вообще намёк на несвободу, а выпущенный попугай – наоборот. Так, в петровских «Симво-



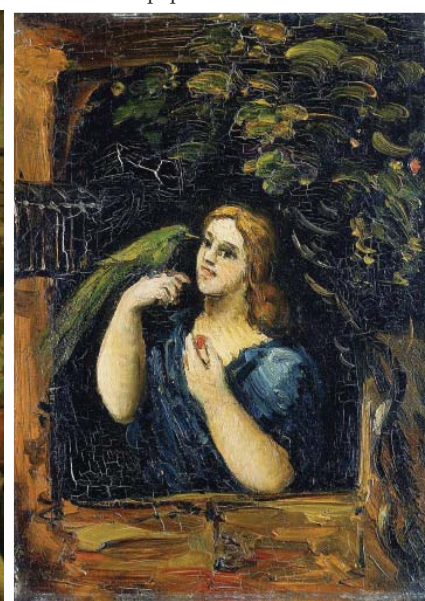
Ил.107 Альбрехт Дюрер. Адам и Ева.



Ил.108 Якоб Йорданс. Аллегорический семейный портрет.



Ил.109 Уолтер Деверелл. Серый попугай.



Ил.110 Поль Сезанн. Дама с попугаем.



Ил.111 Эдуар Мане. Дама с попугаем. Ил.112 Огюст Ренуар. Дама с попугаем.



Ил.113 Густав де Йонге. Дама с попугаем.



Ил.114 Пьер Боннар. Девушка с попугаем.



Ил.115 Франс Снейдерс. Торговка фруктами.

Ил.116 Франс Снейдерс.
Большой натюрморт с
дамой и попугаем.



Ил.117 Розальба Каррьера.
Девушка с попугаем.



Ил.118 Джамбаттиста Тьеполо.
Девушка с попугаем макао.



Ил.119 Эжен
Делакруа. Женщина
с попугаем.



Ил.120 Гюстав Курбе. Женщина с попугаем.



Ил.121 Джошуа Рейнольдс. Портрет леди Кокбёрн с сыновьями.



Ил.122 Джон Копли. Три младшие дочери короля Георга III.



Ил.123 В.А. Тропинин. Девочка с попугаем.



Ил.124 Кристина Робертсон. Дети с попугаем.



Ил.125 Берта Моризо. Портрет мадемуазель М.Т.



Ил.126 Берта Моризо. Портрет дочери с попугаем.



Ил.128 Никколо дель Аббате. Портрет мужчины с попугаем и гранатом в руке.



Ил.127 В.Г. Перов. Мальчик-мастеровой, засмотревшийся на попугая.



Ил.129 Маринус ван Роймерсвале, мастерская. Сборщики податей.



Ил.130 Якоб Йорданс. Ужин в Эммаусе.



Ил.131 Якоб Йорданс. Бобовый король.



Ил.132 Ян Стен. Старик поёт – молодые подпевают.



Ил.133 Питер де Хоох. Пара с попугаем.



Ил.134 Гебриэль Метсю. Девушка за работой.



Ил.135 Франс ван Мирис Старший. Женщина, кормящая попугая.



Ил.136 Ян Стен. Клетка с попугаем.



Ил.137 Якоб Йорданс. Пир Клеопатры.



Ил.138 Ян Фейт.
Заяц, фрукты и
попугай.



Ил.139 Балгазар
ван дер Аст.
Натюрморт с
фруктами.



Ил.140 Ян
Давидс де Хем.
Роскошный
натюрморт с
попугаем.

лах и эмблемата» эмблему «Попугай в клетке» сопровождает девиз «Свобода лучше золотой клетки» (этот сборник эмблем опирался на европейскую традицию XVII в.)⁴¹⁰. В то же время связь изображения попугая в клетке или выпущенного из клетки с любовным мотивом, мотивом сексуальной чувственности в голландской жанровой живописи вполне очевидна. Показательна в этом отношении картина Яна Стена «Клетка с попугаем» (ок. 1665 г., Рейксмузеум, Амстердам), действие которой происходит, по-видимому, в гостинице (ил. 136). Молодая женщина открыла висящую на потолке клетку с попугаем и кормит птицу, а рядом кавалеры играют в трик-трак. Ещё более очевидна эта символика в другой картине Стена – «Последствия невоздержанности» (1663 г., Национальная галерея, Лондон), где одна из захмелевших дам тянется к сидящему на жёрдочке попугаю⁴¹¹. Эта эротическая семантика символа попугая сближает композиции подобного рода с одним из вариантов сюжета «Дама с попугаем», о котором говорилось выше. Тот же эротический подтекст вероятен и в изображении попугая в эрмитажном «Пире Клеопатры» Я. Йорданса (1653 г.) – попугая, возвышающегося над головой Клеопатры, держит шут, указывающий рукой на нелепость расточительства и тщеславия (ил. 137)⁴¹².

Наконец, попугай – частый атрибут голландских и особенно фламандских натюрмортов XVII в., где его изображения приближаются к анималистическому жанру (отдельные анималистические зарисовки и изображения попугаев известны ещё со времён Дюрера, нарисовавшего разноцветное крыло попугая, и в живописи Голландии и Фландрии принадлежат Пауллосу Поттеру («Птицы»), Франсу Снейдерсу, Якобу Йордансу). В натюрмортах попугаи соседствуют с плодами и фруктами. У фламандского живописца Яна Фейта попугай jako был даже своеобразной «визитной карточкой» натюрморта. В Эрмитаже хранятся три натюрморта Фейта, на которых помещён один и тот же характерный попугай⁴¹³ (ср. похожую картину из собрания Национальной галереи в Лондоне) (ил. 138). Попугаев можно видеть в «Натюрморте с фруктами» голландского художника Балтазара ван дер Аста (1620-е гг., Эрмитаж) (ил. 139), «Роскошном натюрморте с попугаем» ученика ван дер Аста Яна Давидса де Хема (ок. 1650 г., Академия изобразительных искусств, Вена) (ил. 140) и других натюрмортах его и его сына – Корнелиса де Хема («Натюрморт с попугаем, цветами и фруктами»), «Натюрморте с животными и попугаем» Адриана ван Утрехта (1644 г., Рейксмузеум, Амстердам) (ил. 141), «Натюрморте с лебедем» Франса Снейдерса (1640-е гг., ГМИИ им. А.С. Пушкина) (ил. 142), «Натюрморте с собакой и попугаем (какаду)» ученика Фейта Давида де Конинка и мн. др.⁴¹⁴ Под влиянием голландских художников попугаи появля-

ются и на картинах первого немецкого мастера натюрморта Георга Флегеля («Натюрморт с попугаем», Старая пинакотека, Мюнхен (ил. 143), и др.). Чисто анималистические изображения попугаев присутствуют в творчестве «птичьего Рафаэля» Мельхиора де Хондекутера («Птицы и обезьяны», 1670-е гг., Рейксмузеум, Амстердам; изображены обезьяны и птицы, в т.ч. несколько видов попугаев, включая амазонов и какаду) (ил. 144). Триумфом сюжетного анимализма можно считать великолепный «Птичий концерт» Ф. Снейдерса (ок. 1630–1640 гг., Эрмитаж (ил. 145); варианты композиции в Прадо), в котором, наряду с другими птицами, участвуют и попугаи (ара и амазон)⁴¹⁵.

В русской живописи первые изображения попугаев в натюрморте относятся ещё к середине XVIII в.: «Натюрморт с нотами и попугаем» Г.Н. Теплова (1737 г., Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.») (ил. 146), представляющий собой картину-обманку, и решённый совершенно в духе голландско-фламандской традиции десюдепорт А.И. Бельского «Цветы, фрукты и попугай» (1754 г., Государственный Русский музей) (ил. 147), возможно, предназначавшийся для Екатерининского дворца в Царском Селе⁴¹⁶. Первое, в чистом виде анималистическое изображение попугаев в русской живописи принадлежит, по-видимому, И.-Ф. Грооту («Попугай», 1766 г., ГМЗ «Царское Село») (ил. 148).

Казалось бы, декор тарели 1675 г. ближе всего именно к традиции голландского и фламандского натюрморта (учитывая западноевропейское – немецкое, хотя возможно и голландское, происхождение Фробоса⁴¹⁷). В данном случае гирлянды плодов могут символизировать благополучие и изобилие⁴¹⁸.

Однако в России изображения попугаев присутствуют также в декоре двух саадаков мастера Прокофия Андреева 1673 и 1674 г., сделанных для Алексея Михайловича⁴¹⁹, резном белокаменном декоре Теремного дворца (отделка 1682 г.)⁴²⁰, Львиных ворот и наличников окон Потешного дворца (ил. 149)⁴²¹, церкви Троицы в Никитниках (наличники окон, 1634 г.) (ил. 150)⁴²², на изразцах второй половины XVII в.⁴²³, на ручке золотой чарки последней четверти XVII в. (Оружейная палата)⁴²⁴, на серебряном стакане конца XVII в. (Оружейная палата)⁴²⁵, в эмалевой росписи сольвычегодских чаш и чарок 1690-х гг. (Оружейная палата)⁴²⁶, на серебряном футляре для очков XVII в. (ил. 151)⁴²⁷, на рукояти пистолета, инкрустированной перламутром (мастер Первуша Исаев, первая четверть XVII в., Оружейная палата)⁴²⁸, на знамёнах московских выборных солдатских полков⁴²⁹, на книжных переплётах (с 1640-х гг.) (ил. 152)⁴³⁰.

Такая распространённость попугаев, по-видимому, связана с их христианской символикой. Помимо семантики чистоты и непороч-

ности она могла быть связана и с имитационными способностями этих птиц. Считалось, что мудрый попугай «хвалит Господа» человеческим языком⁴³¹. Он подражает человеческому голосу, и это может служить метафорой подражания человеком голосу апостолов, славивших Христа.

Можно думать, что именно христианская трактовка данного символа была центральной в представлениях о попугаях на Руси и способствовала распространённости изображений попугаев в русской культуре второй половины XVII в.

Итак, изображения экзотических животных в потестарной эмблематике Московского царства в случае дельфинов могли восходить к семантике образа правителя, заботящегося о своих подданных и, с другой стороны, вписываться в контекст визуально-символической преемственности от Византии, в случае слонов – соответствовать традиции даров восточных правителей и представлениям о высшем положении слона в иерархии животного мира, а также соотноситься с архаическим мотивом царской охоты и царских зверинцев, демонстрирующих власть правителя над силами природы, в случае попугаев – актуализировать христианскую семантику этого символа как символа непорочности и воплощения хвалы Господу.



Ил.141 Адриан ван Утрехт. Натюрморт с животными и попугаем.



Ил.142 Франс Снейдерс. Натюрморт с лебедем.



Ил.143 Георг Флегель. Натюрморт с попугаем.



Ил.144 Мельхиор де Хондекутер. Птицы и обезьяны.



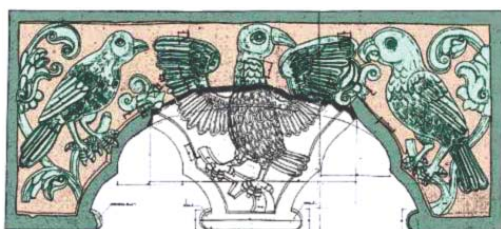
Ил.145 Франс Сейдерс. Птичий концерт.



Ил.146 Г.Н. Теплов. Натюрморт с нотами и попугаем.



Ил.147 А.И. Бельский. Цветы, фрукты и попугай.



Ил.149 Наличник окна Потешного дворца, реконструкция.



Ил.148 И.-Ф. Гроот. Попугай.



Ил.150 Наличник окна церкви Троицы в Никитниках.



Ил.151 Футляр для очков.



Ил.152 Сборник о почитании икон. М., 1642. Дегаль перешлёта.



Ил.153 Садачный покровец
Михаила Фёдоровича.