

Министерство образования и науки Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования «Нижегородский государственный
университет им. Н.И. Лобачевского»

На правах рукописи

БОЛНОВА ЕКАТЕРИНА ВЛАДИМИРОВНА

**РЕЦЕПЦИЯ МИФА ОБ ОРФЕЕ И ЭВРИДИКЕ В ЛИТЕРАТУРЕ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор
Алексей Валерьевич Коровашко

Нижний Новгород – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава 1. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ МИФА ОБ ОРФЕЕ И ЭВРИДИКЕ В ПРЕДШЕСТВУЮЩЕЙ СЕРЕБРЯНОМУ ВЕКУ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ.....	25
1.1. Образ Орфея в античной культуре.....	25
1.2. Образ Орфея в живописи и музыке.....	32
1.3. Образ Орфея в литературе.....	37
Глава 2. ФОРМИРОВАНИЕ СИМВОЛИСТСКОГО НЕОМИФА ОБ ОРФЕЕ.....	51
2.1. Осмысление Владимиром Соловьевым мифа об Орфее и Эвридике в контексте философии любви.....	52
2.2. Обращение Александра Блока к мифу об Орфее и Эвридике.....	61
2.3. Формирование мифа об Орфее в творчестве Вячеслава Иванова.....	70
2.4. Влияние Валерия Брюсова на формирование мифа об Орфее.....	79
2.5. Теоретические работы Андрея Белого и их влияние на формирование символистского мифа об Орфее.....	87
2.6. Рецепция мифа об Орфее и Эвридике в рассказе Александра Кондратьева «Орфей».....	93
2.7. Миф об Орфее и Эвридике в творчестве Максимилиана Волошина.....	101
2.8. Закрепление символистского мифа об Орфее в творчестве Сергея Соловьева	109
Глава 3. РАЗРУШЕНИЕ СИМВОЛИСТСКОГО МИФА ОБ ОРФЕЕ В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА.....	117
3.1. Особенности рецепции мифа об Орфее и Эвридике в творчестве Иннокентия Анненского.....	118
3.2. Десакрализация как способ разрушения символистского мифа об Орфее в творчестве Владислава Ходасевича.....	126
3.3. Появление образа Антиорфея в поэзии Осипа Мандельштама.....	141
3.4. Литературные связи «орфических текстов» Георгия Иванова.....	153

3.5. Десакрализация образа Орфея в стихотворении «Орфей со зверями» Константина Липскерова.....	162
3.6. Специфика «орфического мифа» в поэтике Михаила Кузмина.....	165
3.7. «Ученик Орфея» Валерия Брюсова как полемика с собственными ранними текстами.....	176
3.8. Трансформация метапозиции поэта в постреволюционный период в стихотворении Бенедикта Лифшица «Глубокой ночи мудрою усладой...»....	178
3.9. Любовная коллизия орфического мифа в творчестве Федора Сологуба...	185
3.10. Орфический миф в поэзии Марины Цветаевой.....	195
3.11. Тема Орфея в творчестве Всеволода Рождественского.....	210
3.12. Деканонизация образа Орфея в стихотворении Георгия Шенгели «Музыка – что? Кишка баранья...».....	223
3.13. Мифологическая основа стихотворения Дмитрия Мережковского «Царскосельский барельеф».....	229
Глава 4. «АВТОМАТИЗАЦИЯ» СИМВОЛИСТСКОГО НЕОМИФА ОБ ОРФЕЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭМИГРАНТОВ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ.....	241
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	257
ПРИМЕЧАНИЯ.....	263
БИБЛИОГРАФИЯ.....	268

ВВЕДЕНИЕ

В работах, посвященных изучению Серебряного века, мифопоэтика неоднократно отмечалась как одна из специфических черт данного периода развития русской литературы. При этом различными литературоведами по-разному определялись как сущностные особенности обозначенного понятия, так и круг текстов, к которым оно применимо. Ставились вопросы о рецепции античного наследия, библейских мифов, славянского фольклора в литературе Серебряного века. В центре конкретного диссертационного исследования изучение особенностей эстетической репрезентации одного из наиболее актуальных мифов, представленных в культурном поле конца XIX-начала XX веков – мифа об Орфее и Эвридике. Отдельное внимание уделяется анализу стихотворений, для которых данный античный сюжет является ключевым, а также выявлению закономерностей функционирования обозначенного мифа в культурном пространстве Серебряного века в целом.

Несмотря на значительную историю изучения поэтики русской литературы конца XIX-начала XX веков, появление тематических сборников, посвященных рецепции античного наследия как в творчестве отдельных авторов, так и во всем обозначенном периоде, связанном с концом XIX-началом XX веков («Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи», четвертый выпуск сборника «Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века», «Владимир Соловьев и культура Серебряного века: к 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева», «Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855-1909», «Мандельштам и античность»), рецепция мифа об Орфее и Эвридике не была всесторонне и глубоко изучена. Современный интерес к данной тематике подтверждается целым рядом диссертационных исследований 2000-х годов, проведением тематических конференций, публикацией статей и монографий, соответствующих тематике (Дехтяренко А.В., Геворкян Т.М., Бугаева Л.Д., Асоян А.А., Кребель И.А.

Полонский В.В, Фатеева А.С., Силард Л., Гнездилова Е.В., Деменкова Н.П., Ерофеева Л.А.).

Актуальность диссертации обусловлена интересом современного литературоведения к мифопоэтике как одной из центральных черт литературы Серебряного века. В последние десятилетия появился целый ряд монографий, диссертаций и статей, посвященных данной теме. Среди наиболее значительных и объемных можно назвать следующие сборники: «Мандельштам и античность» 1995 года, в 2010 году вышел сборник «Античность и культура Серебряного века», осмысляющий связь культуры рубежа XIX-XX веков с античным наследием в различных аспектах. В том же 2010 году опубликован сборник статей «Европа в России», в котором большое внимание уделяется влиянию древнегреческой и древнеримской культуры на поэзию Серебряного века. Наиболее значительным и объемным исследованием рецепции мифа об Орфее является монография Асояна А.А. «Семиотика мифа об Орфее и Эвридике» 2015 года, а также глава в книге Бугаевой Л.Д. «Литература и rite de passage» 2010 года и статья в сборнике Силард Л. «Герметизм и герменевтика» 2002 года. Среди диссертаций последнего времени, посвященных этой проблеме, следует отметить кандидатские диссертации Гнездиловой Е.В., Деменковой Н.П.

Таким образом, данная работа находится в диалоге с современным литературоведением, изучающим и наследие авторов Серебряного века, и мифопоэтику как специфическую черту культурного поля XX века не только русской, но и зарубежной литературы. Исследование особенностей репрезентации мифа об Орфее и Эвридике в литературе Серебряного века позволяет сформировать представление о закономерностях функционирования не только обозначенной мифологемы, но и общих тенденциях творческого переосмысления разнообразных устойчивых и культурологически маркированных сюжетов в русской литературе конца XIX-начала XX века.

Степень научной разработанности проблемы. Миф об Орфее и Эвридике является одним из наиболее востребованных литературой

Серебряного века. Закономерно, что рецепция обозначенного античного сюжета неоднократно становилась предметом исследования литературоведов, однако появление научных работ хронологически относится к последней трети XX-началу XXI веков.

В первую очередь необходимо выделить статьи, связанные с творчеством отдельных представителей Серебряного века. Так, Арефьева Н.Г. анализирует форму стихотворений М. Волошина с точки зрения соотнесенности с орфическими гимнами, при этом не обращаясь к интерпретации поэтом сюжета древнегреческого мифа, так как данная проблематика не входит в круг тем, затрагиваемых ученым. Ею, в частности, отмечается идущая от античной традиции контаминация образов Луны, Дианы и Гекаты. Произведения Волошина, анализируемые в статье, формально воспроизводят архаический тип гимна, однако нельзя говорить о прямой стилизации. Поэт стремится к синкретизму и античные элементы в его текстах соседствуют с кодами более поздних культур. Обращение Волошина к форме орфических гимнов Арефьевой выявляется только до 1914 года, так как последующие события разрушили веру поэта в возможность гармоничного мироустройства, которая воплощалась для него в античном наследии.

Асоян А.А. выступает первоначально как автор статьи о семиотике орфического мифа в поэзии И. Анненского, О. Мандельштама и А. Ахматовой (в 2015 году вышла монография данного автора, к разговору о которой мы обратимся позднее). Автор глубоко рассматривает рецепцию античного материала не только в текстах, напрямую связанных с данным сюжетом, но и в художественной системе произведений с возможным вариативным прочтением. Им анализируются мотивные и образные связи текстов авторов, чьи имена вынесены в заглавие, а также и других представителей Серебряного века. Наблюдения, нашедшие отражение в статье, получают дальнейшее развитие в монографии, поэтому мы не будем останавливаться на них подробнее.

Эссе Жажояна М. занимает пограничное положение между научным и художественным произведением. Открываясь предысторией, связанной со

стихотворением самого автора, оно практически целиком посвящено орфической теме в поэзии М. Цветаевой. Автору важен не только литературоведческий анализ стихотворений, но и определение психологического состояния поэта, обусловившего появление текстов. В частности, для этого Жажояном привлекаются стихотворения А. Ахматовой как носительницы типично «женского» сознания. Автор эссе рассматривает несколько возможных мотивировок знаменитой «оглядки» Орфея: от случайности до преднамеренного действия. При этом Жажоян делает вывод об онтологической природе творчества, как специфически женской ипостаси. Несмотря на неканоничность стиля Жажояна, его эссе «Случай Орфея» привлекается всеми последующими исследователями орфического дискурса в творчестве М. Цветаевой, во многом благодаря нетривиальности высказанных мыслей.

Работа Геворкян Т.М. связана с интерпретацией мифа об Орфее и Эвридике в лирике М. Цветаевой. Автор, с одной стороны, опирается на уже заявленные в литературоведении концепции и трактовки, ссылаясь в том числе и на эссе Жажояна «Случай Орфея» (само название статьи Геворкян «Случай “Эвридики” или Севилла – Орфею» отсылает одновременно и к тексту Жажояна и к заглавию произведения Цветаевой), а с другой, углубляет представление о литературных и внелитературных связях текстов Цветаевой с поэзией Рильке, Пастернака, Брюсова. Так, Геворкян активно привлекает опубликованные материалы эпистолярного наследия названных поэтов. В центре внимания автора статьи находится стихотворение «Эвридика – Орфею», однако содержание исследования не ограничивается анализом данного произведения. Геворкян привлекает и более ранние тексты Цветаевой: «Орфей», «Провода» и др.

Е. Дайс также обращается к реализации орфического дискурса в эпоху Серебряного века в связи с именем М. Цветаевой, однако авторская интенция смещается на биографический аспект. Дайс подробно анализирует причины, определившие значимость для самой Цветаевой фигуры Орфея. Дочь филолога-

классика, начиная с юности, общалась с людьми, для которых образ фракийского певца являлся одним из ключевых в общем культурном пространстве. Близость мусагетцам, поездка в Коктебель к Волошину, во время которой тот знакомит Цветаеву с античными раскопками и показывает место предполагаемого спуска Орфея в Аид за Эвридикой, вписываются Дайс в «малую культурную традицию» Цветаевой (по терминологии И.Г. Яковенко). В том же контексте рассматривается автором статьи решение поэта выйти замуж за Сергея Эфрона, чья фамилия была воспринята как анаграмма имени Орфей. Также Дайс рассматривает частотные образы поэзии Цветаевой в биографическом контексте: образ кольца, плаща и паруса.

Пахомова И.В. анализирует особенности функционирования образа Орфея в переписке М. Цветаевой и Р.М. Рильке. Прежде всего Пахомова подробно разбирает историю эпистолярного «романа», в которую включен, помимо названных авторов, и Б. Пастернак, через посредство которого и стало возможным общение Цветаевой с Рильке. Далее Пахомова обращается к рассмотрению тех текстов поэтов, которые были написаны во время эпистолярного «романа» или под его непосредственным мотивным и образным влиянием. Автор статьи отмечает черты сходства в трактовке фигуры фракийского певца в стихотворениях Цветаевой и Рильке и делает вывод о неслучайности подобных пересечений, находя объяснения в письмах поэтов. Привлечение эпистолярного материала помогает восстановить картину философских и религиозных исканий авторов, чье творчество рассматривает Пахомова в данном исследовании.

Дехтяренко А.В. анализирует раннее творчество Д. Мережковского в свете рецепции античности, уделяя большое внимание не только отражению в произведениях поэта антологических сюжетов, мотивов и образов, но и делает вывод о значимости для представителя Серебряного века мировосприятия древних греков. Автор рассматривает концепцию античности в поэзии Мережковского 1890-х годов в контексте соотнесения с работами Ф. Ницше, которые воспринимаются поэтом как воскрешающие истинный эллинский дух.

Особое внимание Дехтяренко уделяет восприятию природы Мережковским как особого локуса, воплощающего идеал гармонии, красоты и витальной полноты жизни. Автор статьи отмечает те факты биографии поэта, которые повлияли на создание антологических произведений 1890-х годов. В особую группу выделяются «римские» стихотворения, связанные с идеей органического соединения христианства и эллинизма. Дехтяренко отмечает кризисность периода начала 1900-х годов для поэтики Мережковского, который находится в постоянном поиске новых форм выражения собственных религиозно-философских исканий.

Ковалева И., обращаясь к рассмотрению рецепции в поэзии Мандельштама мифов о Психее и Персефоне, акцентирует внимание, в частности, на том, что в ряде произведений поэта названные образы контаминируются с образом Эвридики. Автором приводятся убедительные доказательства возможности обнаружения во многих текстах Мандельштама мотивных и знаковых следов слияния различных античных сюжетов. При этом Ковалева придерживается позиции К. Тарановского, который возражал на критику В. Брюсова, склонного упрекать Мандельштама в неточности обращения с античными источниками. Так, Ковалева вслед за Тарановским отмечает, что эклектичность поэтики Мандельштама является сознательной и вполне оправданной художественной логикой стихотворения. Автор статьи устанавливает типологические связи ряда текстов Мандельштама и М. Кузмина.

Ошеров С.А. также обращается к рецепции античности в творчестве Мандельштама. Объектом исследования является сборник «Tristia». Ученый отмечает генетическую связь поэтики Мандельштама с символистами, через посредство которых происходило во многом знакомство с культурой античности. Опровергая идеи Р. Пшыбыльского и К. Тарановского о стремлении Мандельштама увидеть в дореволюционной эпохе «золотой век», аналогичный античному периоду, Ошеров находит опору в критических статьях самого поэта о его особом взгляде на классическую культуру Древней

Греции, черты которой он опознавал и в современности. Трансформируя идеи Бергсона, поэт стремится к поиску универсальных связей всего со всем, что приводит к мысли о одновременности и всеобщности. Именно с эти и связана специфика обращения Мандельштама с античным материалом, по мысли Ошерова.

Статья Силард Л., входящая в книгу «Герметизм и герменевтика», открывается анализом концептуально значимых стихотворений В. Иванова «Орфей» и «Орфей растерзанный». Автор подробно рассматривает произведения и с формальной стороны, и с точки зрения философского значения, которое для Иванова было весьма значимо. «Приращение смысла» возникает за счет привлечения дополнительных контекстов из области не только античности (что обусловлено тематикой), но и первых веков христианства. Силард демонстрирует примеры прямого влияния не только и не столько поэтики В. Иванова, сколько самой его личности на определенное количество стихотворений Блока, одно из которых – «Дома растут, как желанья...» – послужит в дальнейшем точкой отталкивания М. Кузмина при написании произведения «Муза». Автор статьи уделяет большое влияние культурологическим связям различных текстов. Так, устанавливается соотнесенность со средневековыми теориями алхимиков, с литературным наследием Шекспира, в частности, образа Орфея в тексте А. Блока с Офелией. Силард проводит параллель между внешней нарративной стороной стихотворения В. Иванова «Орфей» и обрядом инициации, что является одной из важнейших черт осмысления античного мифа об Орфее в данный период.

Янсен А. рассматривает стихотворение Вл. Соловьева «Три подвига» как ключ к пониманию автором текста философии любви. С одной стороны, поэтическое произведение было написано значительно раньше, чем трактат «О любви», в котором сформулировано понимание Соловьевым любви как трехчленного творческого процесса, а с другой, именно данное стихотворение фиксирует поиски поэтом наиболее адекватного иллюстративного материала в культурном наследии, подтверждающего собственные философские взгляды

(или подгоняемого под них). Первая часть статьи Янсена посвящена комментированию трактата «О любви» Соловьева, попытке вписать его теорию в общеполитический и общекультурный контекст не только предшествующих эпох, но и современности. Таким образом, Янсен рассматривает стихотворение Соловьева «Три подвига» в иллюстративном аспекте по отношению к философским воззрениям данного автора.

Успенский П. в статье, посвященной анализу четвертой книги стихов В. Ходасевича, затрагивает в том числе и вопрос о значении образа Орфея в стихотворении «Баллада». Ученый рассматривает точки соприкосновения Орфея в тексте Ходасевича с Орфеем, возникающим в ряде других произведений Серебряного века. Кроме того, Успенский вписывает фигуру фракийского певца как универсального поэта в контекст образов творцов, возникающих в творчестве А.С. Пушкина, Г.Р. Державина и некоторых других авторов предшествующего периода. Успенский уделяет особое внимание стилистическому и образному анализу стихотворения Ходасевича, при котором образ Орфея, несмотря на безусловную значимость, остается на периферии исследовательского интереса Успенского.

Приведенные статьи, безусловно, вносят существенный вклад в изучение орфического дискурса в поэзии Серебряного века. Однако данные исследования затрагивают имена далеко не всех авторов, обращавшихся к рецепции мифа об Орфее и Эвридике на рубеже XIX-XX веков. Так, даже на уровне отдельных статей не рассматривается семантика названного античного сюжета в произведениях А. Кондратьева, М. Волошина, Г. Иванова, Г. Шенгели, Ф. Сологуба, М. Кузмина и многих других авторов.

Далее необходимо отметить ряд статей, посвященных рецепции мифа об Орфее в литературе Серебряного века в целом, либо тех, в которых данный период рассматривается еще шире и охватывает первую половину XX века.

Статья Бугаевой Л.Д. обращена к работе с мифопоэтикой сюжета о спуске Орфея в Аид за Эвридикой в культуре первой половины XX века. Автор уделяет много внимания интертекстуальным связям, внешним контекстам,

соотношению мифа об Орфее с религиозно-философскими исканиями рубежа веков. Бугаева рассматривает литературу Серебряного века как первый этап функционирования мифа об Орфее в XX веке. Далее Бугаева включает в статью анализ произведений зарубежных авторов, в том числе сонетов Рильке, известного фильма Ж. Кокто, а также его пьесы. Автор много внимания уделяет семантическим переключкам указанных произведений. Важным в творчестве Кокто отмечается появление и осмысление образа Смерти, который никак не проявлялся в предшествующей культурной традиции. Следующий этап Бугаева связывает с произведениями В. Набокова о героях, потерявших жену (возлюбленную). Все подобные тексты, по мнению автора статьи, также могут быть осмыслены как варианты мифа об Орфее. В заключение Бугаевой делается вывод о том, что миф об Орфее и Эвридике является «мифом-симптомом» (данное понятие вводится на основе терминологии И.П. Смирнова) культуры первой половины XX века.

Вайсбанд Э. в статье «"Translatio studii", Орфей и поэзия революции...», входящей в сборник «Европа в России», обращается, прежде всего, к истории рецепции античного материала в разные периоды развития России, начиная с петровской эпохи. Таким образом, всплеск интереса к мифу в Серебряном веке рассматривается как один из этапов. Сюжет об Орфее и Эвридике воспринимается автором статьи сквозь призму соотнесения культур: Эвридика становится символом европейского наследия, которое необходимо сохранить и вернуть к жизни. Миф об Орфее прочитывается при этом как метонимия присутствия антично-западной культуры в России, что поддерживается возможной неточной анаграммой: прочитанное наоборот имя Орфея созвучно слову Европа. Вайсбанд уделяет повышенное внимание реализации предложенной концепции в творчестве Мандельштама, Лившица, Гумилева, Горнунга, Рождественского и др. Автор статьи при этом не ограничивается хронологическими рамками Серебряного века.

Рецепции орфического мифа посвящены две статьи Фатеевой А.С. Хронологически более раннее исследование «Орфическая онтофания в

интертекстуальных мотивах русской культуры конца XIX – начала XX веков» начинается с освещения вопроса об исторической и семантической нагрузке имени Орфея. Автором статьи рассматриваются различные варианты мифа об античном герое, история появления и функционирования в культурном поле «орфических гимнов» и орфизма как религиозно-эстетического учения. Далее Фатеева приводит обзор различных способов рецепции мифа об Орфее в литературе Серебряного века, руководствуясь при этом не хронологическим принципом, а семантическим. Так, в поле авторской интенции попадают имена практически всех авторов рубежа XIX-XX веков, в творчестве которых выделяется орфический дискурс. Следующая статья Фатеевой «Время и пространство Орфея: принцип эстетической трансгрессии» также начинается с обзора истории рецепции мифа об Орфее. Однако теперь автор рассматривает итальянскую и русскую эстетические парадигмы в их взаимосвязи и влиянии, начиная с древнейших времен. Анализируемая мифологема вписывается в теорию «Большого времени» М. Бахтина и становится достоянием памяти единой мировой культуры. Фатеева приходит к выводу о различном отношении к мифу об Орфее в итальянской и русской культурах, так как для первой изначально было свойственно тесное взаимодействие с греко-римским наследием, в то время как в русскую культуру элементы античности проникали неравномерно и зачастую через посредство других стран и языков. Далее в статье автор подробно и последовательно демонстрирует точки сближения и отталкивания итальянского и русского «вариантов» мифа об Орфее, уделяя внимание причинам расхождений.

Несмотря на авторитетность ученых, обращавшихся к исследованию рецепции мифа об Орфее и Эвридике в Серебряном веке, сам формат статьи не предполагает возможности исчерпывающего освещения данной темы. Ряд поэтов не попадает в фокус внимания авторов, а также никем не предлагается единая концепция, вбирающая в себя разрозненные творческие интерпретации обозначенного мифа. В 2015 году вышли две монографии, в которых

рассматривается рецепция античного сюжета об Орфее и Эвридике в культурном и философском поле.

Дугин А.Г. в книге «Ноомахия: войны ума. Французский Логос. Орфей и Мелюзина» занимается изучением и описанием кельтской идентичности, проявляющейся, в частности, в истории, философии, культуре. Автор книги выделяет два гештальта, определяющих французский Логос: Орфея, как носителя светлого аполлонического начала, и полуженщины-полудракона Мелюзины, связанной с хтонической сущностью. Дугин приходит к выводу, что разные периоды исторического развития кельтской цивилизации проходят под знаком одной из двух названных фигур, что находит свое отражение в том числе и в искусстве. Эпоха XX века, начиная с Модерна и заканчивая концом столетия, проходит под знаком Мелюзины – Логоса Кибелы. Автор книги приводит примеры стихотворных произведений символистов, «проклятых поэтов», которые иллюстрируют его концепцию.

Наиболее полным исследованием репрезентации орфического дискурса в литературе является, на данный момент, монография Асояна А.А. «Семиотика мифа об Орфее и Эвридике». Сам автор определяет жанр исследования как культурологическое эссе, при котором анализируемые произведения располагаются не в хронологической последовательности, а согласно внутренней логике ассоциативных связей. Асоян сначала обращается к осмыслению значений мифа об Орфее, возникших еще в античности. Автор монографии рассматривает варианты происхождения героя, реконструирует более архаичные пласты, связанные с семантикой сюжета мифа о спуске в Аид за Эвридикой. Асоян интересуется не синхронический или диахронический аспект исследования, взятый сам по себе, но свободное осмысление всего массива литературы об Орфее, начиная с Гомера и многих других античных литераторов (творчество многих из которых широкой читательской аудитории практически неизвестно), заканчивая современными поэтами и философами, в творчестве которых автор выделяет зачастую неявные «следы» орфического дискурса. Несомненным достоинством монографии Асояна является широта

охвата материала: автором привлекаются тексты практически всех литераторов, обращавшихся к рецепции мифа об Орфее. Кроме того, ученый стремится к сохранению вариативности прочтения художественных произведений, не навязывая одной возможной концепции, а предлагая множественность трактовок. Автор анализирует пути изменения античного наследия, однако демонстрирует и универсальность антологической парадигмы, ее валентность: проходя через столетия миф об Орфее способен трансформироваться в соответствии с духом времени, вбирая в себя многочисленные «приращения смысла», продиктованные философскими, эстетическими и историческими метаморфозами. Таким образом, Асоян создает, безусловно, крайне плотный текст, в котором в сконцентрированном виде представлены различные варианты рецепции мифа об Орфее и Эвридике в литературе XX века.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в следующем:

- впервые в отечественном литературоведении семантика и поэтика мифа об Орфее и Эвридике в литературе Серебряного века рассмотрена целостно и системно, что позволяет в значительной мере уточнить и дополнить существующие концепции о репрезентации античного сюжета.

- в диссертации проанализированы и описаны этапы освоения литературой Серебряного века предшествующей культурной парадигмы мифа об Орфее и Эвридике, формирования символистами неомифа об античном герое как универсальном поэте (антонимичном образу поэта-гражданина последней трети XIX века), последующего разрушения данного канона, а также этап стилизации и автоматизации, проявившейся особо ярко в поэзии авторов-эмигрантов первой волны.

- в диссертации анализу подвергается ряд текстов, до этого ни разу не становившихся объектом литературоведческого исследования. В частности, стихотворения С. Соловьева «Плач Орфея», К. Липскерова «Орфей со зверями», В. Рождественского «Возвращение Орфея», а также ряд текстов Г. Раевского, И. Бем и Н. Белоцветова.

Объектом диссертационного исследования являются тексты Вл. Соловьева, А. Блока, В. Иванова, В. Брюсова, М. Волошина, С. Соловьева, И. Анненского, В. Ходасевича, О. Мандельштама, Г. Иванова, К. Липскерова, М. Кузмина, Б. Лившица, Ф. Сологуба, М. Цветаевой, В. Рождественского, Г. Шенгели, Д. Мережковского, Г. Раевского, И. Бем, Н. Белоцветова; А. Кондратьева, А. Белого, в которых представлена рецепция мифа об Орфее и Эвридике.

Предметом изучения являются мифотворчество авторов Серебряного века, использующих в качестве отправной точки античный миф об Орфее и Эвридике и предшествующую культурную традицию, связанную с данными образами; формирование, нормативизация неомифа об Орфее, в дальнейшем деконструкция канона, а также автоматизация в текстах авторов второго ряда.

Приступая к рассмотрению семантики мифа об Орфее и Эвридике в литературе Серебряного века, необходимо внести терминологическую ясность в понимание объекта и предмета исследования.

Современная западная мифокритическая методология возникла в англо-американском литературоведении начала XX века в двух вариантах: ритуальном и архетипном. Кроме того, к проблемам взаимодействия мифа и литературы обращались семантико-символическая критика, а также структурализм. Ритуальная модель была представлена в работах Фрейзера и его последователей, а архетипная модель опирается на концепцию Юнга.

Понятие «миф» литературоведами и антропологами трактовалось весьма различным образом. Обозначим лишь самые значительные варианты. Дж. Фрэйзер считает миф словесным эквивалентом ритуала, комментарием к осуществляемому действию. Впоследствии данная связь ослабевает. В литературоведении данную концепцию применили Э. Чемберс, Дж. Уэстон, Дж. Харрисон, Ф. Рэглэн и др. В отечественной науке направление ритуализма получило развитие в трудах М.М. Бахтина и О.М. Фрейденберг. Современные литературоведы, среди которых Л.В. Евдокимова, О.М. Гончарова и В.В. Глебкин также опираются на базу ритуализма.

Архетипная модель предполагает выделение общих схем, которые наполняются индивидуальным содержанием в конкретных мифах. Данная концепция развивается Э. Фроммом, Д. Кэмпбеллом, М. Элиаде, Г. Башляром. Собственную концепцию архетипов предложил Е.М. Мелетинский; архетипические модели и детали рассматривались Ю.М. Лотманом, на данную модель опирается и Б. Парамонов, анализируя творчество И. Бродского.

Семантико-символическая мифокритика непосредственно восходит к трудам М. Мюллера – создателя лингвистической концепции мифа. Языковой аспект становится основным при изучении мифа в трудах А.Н. Афанасьева, В.А. Масловой, М.М. Маковского. Э. Кассирер воспринимает миф как одну из форм символотворчества, наряду с языком, наукой, религией. Идеи Кассирера развиваются в трудах С. Лангер, М. Фосса, Р. Барта.

С середины 50-х годов XX века теория мифа развивается в трудах структуралистов, в частности К. Леви-Стросса (теория бинарных оппозиций), Я.Э. Голосовкера (трансформация мифологических смыслообразов). Бинарную логику архаического мышления исследуют В.В. Иванов и В.Н. Топоров, чьи работы оказали заметное влияние и на исследования О. Ревзиной, В. Мароши, А. Жолковского. В середине 50-х годов возрождается интерес к трудам В.Я. Проппа и А.Ф. Лосева, посвященным изучению мифа и фольклора. Таким образом, в работе мы учитываем различные подходы к определению мифа, его функции в архаическом обществе и пути трансформации в последующей культуре.

Термин «мифопоэтика» понимается нами вслед за В.Н. Топоровым, З.Г. Минц, Д.Е. Максимовым, В.А. Марковым, С.С. Аверинцевым, А.Е. Нямцу, Г.П. Козубовской как присутствие мифа или его элементов в художественной ткани произведения или ориентация поэтики автора в целом на архаическое сознание и систему мировосприятия.

Неомифологизм как одна из основных черт Серебряного века выделяется в работах З.Г. Минц, В.Н. Топорова, С.С. Аверинцева и др. Под неомифологизмом понимаются разнообразные формы ориентации авторов

модерна на архаические структуры, модели, сюжеты, формы, мифы, не всегда при этом выдвигающиеся на первый план, то есть присутствующие как имплицитно, так и эксплицитно.

Термин Серебряный век, употребляемый нами в заглавии работы, понимается как период русской литературы, хронологически охватывающий время с конца 1890-х годов и до 1917 года. Данная трактовка представлена в Антологии «Русская поэзия «серебряного века». 1890-1917», составленной Н. Богомоловым и М. Гаспаровым. Составители, однако, особо оговаривают в предисловии, что произведения авторов, чья поэтика сформировалась до 1917 года, не могут не включаться в состав наследия Серебряного века, поэтому мы расширяем хронологические рамки исследования и обращаемся к текстам, написанным в 1920-х годах. В главе, посвященной литературе эмиграции первой волны встречаются произведения, созданные и значительно позднее, но целиком воспроизводящие поэтику, сложившуюся в Серебряном веке. Также нами учитываются внутренние деления Серебряного века, представленные в работах З.Г. Минц и А. Ханзен-Леве.

Цель диссертации заключается в исследовании особенностей семантики и поэтики мифа об Орфее и Эвридике в художественном мире отдельных поэтических, прозаических и критических текстов, а также культурном поле Серебряного века в целом.

Цель конкретизируется **задачами**:

- проанализировать особенности функционирования мифа об Орфее и Эвридике в предшествующей Серебряному веку культурной традиции, в частности, в античной культуре, в живописи и музыке, в литературе.

- рассмотреть рецепцию мифа об Орфее и Эвридике в стихотворении Вл. Соловьева «Три подвига» в контексте его философии любви, что обусловлено особой значимостью как концепций данного автора, так и самой его личности для последующей литературы Серебряного века.

- изучить и описать путь формирования символистского неомифа об Орфее как универсальном поэте; определить причины данного процесса и

реализацию как в стихотворных произведениях, так и в критических и прозаических.

- выявить причины и пути последующего разрушения канона символистского неомифа об Орфее в творчестве отдельных авторов, обозначить закономерности, характерные для литературного процесса в целом, а также специфические для каждого из рассмотренных в работе поэтов.

- определить особенности функционирования символистского мифа об Орфее и Эвридике в творчестве поэтов второго ряда, заключающиеся в автоматизации и стилизации характерных черт и приемов, а также в поэтике эмигрантов первой волны, зафиксировавших переход данного мифа в разряд мифологем «золотого века».

Материалом диссертационного исследования являются тексты авторов Серебряного века, в которых присутствует лексическое отражение мифа об Орфее и Эвридике: встречается прямая номинация героев античного сюжета (Орфей, Эвридика), а также те произведения, в которых совокупность знаков, указывающих на древнегреческий миф, является значимой для адекватного раскрытия художественного замысла текста.

Исследовательская гипотеза диссертации состоит в следующем: на рубеже XIX-XX веков новая волна обращения авторов к античности объясняется принципиальным отказом от реалистической традиции поэзии 60-80-х годов XIX века, связанной с самоопределением поэта, прежде всего, как гражданина, стремящегося к активному преобразованию окружающего мира, устранению социальной несправедливости. В 90-е годы XIX века поиски нового образа универсального поэта менее выражены, так как для данного этапа характерно собственное автомифотворчество, каждый представитель обозначенного периода создает индивидуальный миф, общая концепция отсутствует. Напротив, для младосимволистов и В. Брюсова характерно стремление к выработке общей эстетики направления, метапозиции поэта, при которой в поле повышенного внимания попадает образ античного героя (Орфея), становящегося воплощением черт универсального поэта. В

стихотворениях В. Иванова, В. Брюсова, критических статьях А. Белого 1903-1909 гг. обозначается канон нового восприятия антологического сюжета, отличающийся от предшествующей традиции. Однако с 1910-х годов вслед за нормативизацией наступает стадия расшатывания канона, которая протекает в разных формах в творчестве представителей Серебряного века. Если до 1917 года процесс разрушения символистского неомифа связан в основном с переосмыслением онтологических свойств Орфея как творца, то после революции актуальной становится проблема определения метапозиции поэта в новом обществе. Уходя от прямолинейного высказывания, авторы Серебряного века раскрывают данную проблему, обращаясь к «теме Орфея», обладающей большой валентностью. Иная стадия выделяется в творчестве поэтов-эмигрантов первой волны: стремясь к консервации и сохранению традиции дореволюционной эпохи, они вписывают «текст Орфея» в структуру универсального мифа о «золотом веке», что проявляется в автоматизации воспроизведения характерных черт, а также прямой стилизации. Таким образом, детально описаны стадии функционирования мифа об Орфее в литературе Серебряного века.

Теоретико-методологической базой диссертации стали работы исследователей истории русской поэзии, эстетики и поэтики словесного художественного творчества Баевского В.С., Бахтина М.М., Блума Х., Веселовского А.Н., Виноградова В.В., Гаспарова Б.М., Гаспарова М.Л., Гинзбург Л.Я., Деррида Ж., Жирмунского В.М., Зеленина Д.К., Иглтона Т., Карельского А.В., Кнабе Г.С., Кребея И.А., Лосева А.Ф., Лотмана Ю.М., Мелетинского Е.М., Минц З.Г., Полонского В.В., Проппа В.Я., Соловьева Б.И., Тарановского К., Томашевского Б.В., Топорова В.Н., Тынянова Ю.Н., Уэллека Р., Уоррена О., Фрейденберг О.М., Ханзен-Леве А., Шкловского В.Б., Элиаде М., Якобсона Р., Ярошенко Л.В., Ярхо В.Н. и др.

Концепция работы находится в диалоге с исследованиями, посвященными изучению литературы Серебряного века: Аверинцева С.С., Анненского И.Ф., Богомолова Н.А., Васильевой И., Злобина Ю.В., Иванова

И.С., Исупова К.Г., Козубовской Г.П., Магомедовой Д.М., Максимова Д.Е., Ронена О., Синявского А.Д., Федорова А.В. и др.

Степень достоверности результатов исследования. Исследование проведено на материале значительной части поэтического, прозаического и критического наследия литературы Серебряного века. Объективность и достоверность результатов обусловлена использованием в ходе работы методологии, соответствующей теме, цели и задачам исследования. Диссертация выполнена в русле культурно-исторического, структурно-типологического и историко-литературного подходов. Используется комплексная методология исследования, включающая методы интерпретации и сопоставления стихотворений, стиховедческого и мифопоэтического анализа.

Теоретическая значимость диссертации заключается в разработке методики анализа функционирования мифа в пространстве культуры и искусства Серебряного века; а также анализа художественного текста в аспекте мифопоэтического миромоделирования. Рассматриваемая в работе модель рецепции античного сюжета в литературе рубежа XIX-XX веков может послужить теоретической основой для анализа сходных процессов, связанных с другими культурологическими сюжетами.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее результатов в учебной и научной деятельности: в области исследования мифопоэтики, в практике комментирования текстов, в разработке семинарских занятий и лекционных курсов для бакалавров, магистров, аспирантов по истории русской литературы рубежа XIX-XX веков, спецкурсов по творчеству отдельных представителей Серебряного века и т.д.

Для удобства оформления ссылочного аппарата в диссертации введены следующие **условные обозначения**. В квадратных скобках первой цифрой обозначается порядковый номер цитируемого произведения в библиографическом списке, римской цифрой обозначается номер тома многотомных изданий, последней арабской – номер страницы. Все выделенные фрагменты текстов, кроме особо оговоренных, принадлежат нам.

Апробация работы. Основные результаты исследования изложены в 13 статьях, среди которых 6 включены в Перечень ВАК Минобрнауки РФ. Центральные положения диссертации обсуждались на всероссийских и международных научных конференциях, чтениях и сессиях, среди которых XVIII, XIX и XX Нижегородские сессии молодых ученых (Нижний Новгород, «Морозовский», 2013, 2014, 2015 года), международные научные конференции XLIII и XLIV Болдинские чтения (Большое Болдино, ННГУ, 2015, 2016 года), IV международные московские Анциферовские чтения (Москва, ИМЛИ РАН, 2015 год), международные научные конференции «Творчество Александра Блока в контексте русской и европейской культуры» (Москва-Шахматово, ИМЛИ РАН, 2015 год), «Литература одного дома – 2015», «Литература одного дома – 2016» (Санкт-Петербург, Государственный литературный музей «XX век», 2015, 2016 года), Грехнёвские чтения – XI: Литературное произведение в системе контекстов (Нижний Новгород, ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2016 год), XLV международная филологическая научная конференция (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2016 год), XII Всероссийская научная конференция «Жизнь провинции: история и современность» (Нижний Новгород, ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2016 год).

Практическая **апробация** результатов исследования осуществлялась в рамках учебных курсов для учащихся старших классов школы, а также в авторских спецкурсах по творчеству отдельных представителей Серебряного века.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Образ Орфея как универсального прапоэта возникает в произведениях символистов 1903-1909 годов. Это стихотворения В. Иванова, В. Брюсова, теоретические работы А. Белого. Обращение к фигуре античного героя связано со стремлением выработать общую эстетику символизма и определить метапозицию поэта по отношению к искусству и обществу. Орфей оказывается наиболее подходящим образом в силу его высокой валентности и лиминальности. Возможность подобной семантической нагруженности фигуры

Орфея подготавливается обращением к данному образу Вл. Соловьева и А. Блока, которые уже выходят за рамки паттернов предшествующей традиции.

2. Первый этап функционирования мифа об Орфее в эпоху модернизма, связанный с формированием символистского неомифа, определил ряд характерных черт, неактуализированных предшественниками, но ставших знаковыми для Серебряного века (во многом благодаря влиянию работ Ф. Ницше): абсолютизируется сила искусства и способность Орфея подчинять себе живую и неживую материю; миф прочитывается сквозь призму обряда инициации; отсутствует интерес к образу Эвридики.

3. Начиная с 1910-х годов сложившийся канон неомифа об Орфее, закрепившийся к этому времени в произведениях авторов второго ряда, начинает разрушаться и расшатываться. Предпосылки данного процесса связаны уже с тем, что миф начинает разбиваться на знаки, мотивы, которые, с одной стороны, однозначно указывают на связь с первоисточником, а с другой, могут функционировать уже без прямого указания на него. Такими мотивами-знаками становятся: спуск и переход в иное пространство, оглядка как нарушение запрета, оппозиция ведущий – ведомый и их взаимодействие и ряд других.

4. Разрушение канона символистского неомифа об Орфее идет в нескольких направлениях: десакрализация, деканонизация, травестия, демократизация, появление образа Антиорфея, смещение интенции автора на фигуру Эвридики и др. В творчестве каждого автора могут в разные периоды сочетаться различные варианты выражения отхода от изначального канона.

5. Внутри данного процесса можно выделить хронологически два периода. До 1917 года процесс разрушения нормы символистского неомифа носит внутрилитературный характер, то есть обуславливается исканиями эстетического характера. Миф усложняется, психологизируется, обрастает дополнительными вариантами и значениями. Однако потенциал внутренней валентности образа Орфея настолько велик, что позволяет привносить самые широкие и противоречивые смыслы и контексты. После 1917 года значительно

меняются общество и структура государства. В отличие от авангарда, который комфортно чувствует себя на сломе эпох, большая часть культурного сообщества оказывается в ситуации необходимости определения метапозиции человека искусства в новом социуме. В контексте практически полного отсутствия прямой реакции, выраженной в стихотворных произведениях, особое звучание и значение приобретают те тексты, в которых речь идет об Орфее – универсальном образе поэта. Подавляющее большинство текстов, созданных после 1917 года, так или иначе связаны с определением метапозиции творца, характера его взаимоотношений с государством и обществом.

6. В поэзии эмигрантов символистский миф об Орфее и Эвридике сливается с мифом о «золотом веке» и эсхатологическими мотивами, что закономерно переходит в консервирование традиции прошлого. В том же ключе прочитывается намеренно утрированная стилизация Мережковского, игнорирующая модерн, но обращающаяся к традиции античности и XIX века.

Структура работы: диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, примечаний и библиографического списка, включающего 229 наименований.

Глава 1. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ МИФА ОБ ОРФЕЕ И ЭВРИДИКЕ В ПРЕДШЕСТВУЮЩЕЙ СЕРЕБРЯНОМУ ВЕКУ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

1.1. Образ Орфея в античной культуре.

Образ Орфея становится частью культуры, начиная с VI в. до н.э. Так, именно этим периодом датируется его изображение на метопах сокровищницы сикионцев в Дельфах. Первые упоминания имени Орфея в литературных произведениях связаны с указанием на его участие в походе аргонавтов за золотым руном. Об этом античном мифе читаем в стихотворениях Симонида и Пиндара. Последний, в частности, упоминает имя Орфея в IV Пифийской оде:

И от Аполлона,
Лирник, рождатель песней,
Пришел во многих хвале
Орфей. [53, с. 83]

Начиная с V-IV вв. до н.э. круг текстов, в которых, так или иначе, упоминается имя Орфея, значительно расширяется. Это свидетельствует, в частности о том, что к этому времени сложился корпус мифических сюжетов, в которых фигурирует обозначенный герой. Это история похода Аргонавтов за золотым руном, миф о магической силе искусства фракийского певца, которая оживляла камни, умирляла диких животных. Так же к этому времени известен сюжет, связанный с потерей Орфеем Эвридики и его спуском в Аид с последующим нарушением запрета оборачиваться. Завершает тему Орфея миф о растерзании его вакханками и пророчесствующей после смерти голове певца.

Среди авторов, в текстах которых в различных контекстах встречается упоминание об Орфее, можно назвать имена Эсхила (в трагедии «Агамемнон»: «И эта речь слезами отомстится, жди! // Орфей ты, старец, – только в превращении: // Тот пенъем все, пленитель, за собой водил; // Тебя же в плен, гляди, сведут за глупый лай...» [78, с. 122]), Еврипида (в трагедии «Алкеста»: «...О, если б // Орфея мне слова и голос нежный, // Чтоб умолить я Персефону мог // И, гимнами Аида услаждая, // Тебя вернуть. Клянусь, ни Кербер адский, // Ни на весло налегший там Харон // Желаний бы во мне не охладили, // Пока б тебя я солнцу не вернул...» [28, т. I, с. 62]; в трагедии «Ифигения в Авлиде»:

«Волшебных уст Орфея не дано, // Родной мой, дочери твоей, чтоб свиту // Из камней делать и искусной речью // Сердца людей разнеживать...» [28, т. II, с. 550]; в трагедии «Ипполит»: «Ты чванишься, что в пищу не идет // Тебе ничто дышавшее, и плутни // Орфеевым снабдил ты ярлыком» [28, т. I, с. 264] и т.д.).

Примерно в VI в. до н.э. возникает эзотерическое мистическое учение, связанное с именем мифического фракийского певца, – орфизм. Сближаясь одновременно с пифагорейством и элевсинскими мистериями, орфизм становится переходным этапом на пути к монотеистическим религиям. Орфизм развился из культа Диониса, точнее из одного из ритуалов, встречающихся в дионисийских оргиях, – омофагии, которая была переосмыслена в контексте представления о первородном грехе. Искупить его может только «посвященный», живущий в соответствии с предписаниями орфизма, предполагавшими отказ от употребления в пищу мяса, аскетический образ жизни, участие в специфических мистерияльных обрядах. Данное эзотерическое учение характеризуется верой в бессмертие души и загробное воздаяние за прижизненные поступки человека.

Обрядовость учения была связана с Орфическими гимнами, которые традиционно связывались с именем фракийского певца. Именно он считался основателем орфизма, а также автором первых гимнов. Из всего корпуса литературы данного учения до нас дошла лишь небольшая часть, источники обретения которой указывает Тахо-Годи в предисловии к сборнику «Античные гимны»: «В собрание рукописей, привезенных Дж. Авриспой из Константинополя в Италию (1423), о которых он сообщал А. Траверсари, вместе с одами Пиндара, гомеровскими и каллимаховскими гимнами входили орфическая «Аргонавтика» и Орфические гимны. Судя по всему, это самое раннее упоминание о списках гимнической поэзии вообще и орфической в частности. К ним можно присоединить также рукопись указанных выше орфических сочинений, привезенных в 1427 г. тоже из Константинополя другим гуманистом – Ф. Филельфо. Оба эти списка и послужили основой для всех последующих научных изданий гимнов, по давней традиции связанных с

именем знаменитого античного поэта, музыканта и мудреца Орфея» [2, с. 27]. Сборник из 87 гекзаметрических гимнов, по мнению ученых, получивший свое завершение в Малой Азии, представляет собой воззвания к богам, заклинания, включающие просьбу участвовать вместе с людьми в ритуальных действиях.

Орфические гимны во многом продолжают гомеровскую традицию восхваления богов, однако структурно отличаются максимальным сжатием повествовательной части. Главной целью мистов становится не личная просьба, а склонение божества к участию в ритуалах.

Орфизм оказал заметное влияние на таких философов, как Парменид, Ксенофан, Эмпедокл и особенно Платон. Отголоски орфического учения заметны в его «Федоне», «Федре» и «Государстве». В «Комментариях» Прокла к «Государству» прямо говорится о связях Платона с орфическими идеями: Платон «заимствовал у Орфея предание о том, что одни души у Ахеронта очищаются и получают свою благую участь на прекрасном лугу близ глубоко текущего Ахеронта, а другие наказываются в холодном Тартаре». [2, с. 30]

Дальнейшее использование образа Орфея связано с эллинистическим периодом развития Греции, на который приходится психологизация героев, расширение сюжетных рамок за счет включения деталей, в том числе топографических, этнографических и биографических. В частности, к этому периоду относится поэма Аполлония Родосского «Аргонавты», в которой заметно углубление контекста, связанного с Орфеем по сравнению с более ранними вариантами, приведенными выше:

Я же о роде теперь и об имени славных героев
Речь поведу, и о долгом пути, и что в странствиях ими
Совершено ... Музы пусть же о том разглясят мою песню!
Мы об Орфее вспомняем сперва, – ведь сама Каллиопа,
Как молвь идет, породила его, наслаждая любовью
Недалеко от Пимплейских высот, с Эагром Фракийским.
И говорят про него, будто он некрушимые скалы
Звуками песен умел чаровать и потоки речные.
И словно памяткой песни его, у Фракийского мыса.
Около Зоны, стоят тесным строем, друг друга касаясь.
В пышном уборе дубы: их некогда вслед за собою.
Лирой чаруя своей, он низвел с гор Пиэрии дальней.
Был он таков, и его, что в Бистонской пиерии правил,
Принял к себе Эзонид, покорный Хирона советам,

Дабы помощником был он ему в трудах предстоящих. [4, с. 26-27]

Орфей с самого начала поэмы становится активным действующим лицом, принимающим участие в центральных событиях произведения. Его образ заметно более психологизирован. Именно в этом тексте впервые представлены три основных ипостаси Орфея: он выступает как певец, обладатель сакральных знаний и теолог.

Орфей также является героем трагедии Аристия «Орфей», комедии Антифана с одноименным названием.

Крупнейшими римскими поэтами, обратившимися к мифу об Орфее и Эвридике, были Вергилий и Овидий. Именно их произведения становятся источником знания орфической темы, являясь одновременно образцом и точкой отталкивания большинства авторов как XX, так и более ранних веков.

Миф об Орфее и Эвридике изложен в «Георгиках» Вергилия, где он является вставным эпизодом по отношению к основному повествованию. Старец Протей открывает Аристею причину гибели его пчел. Герой терпит многочисленные бедствия из-за смерти Эвридики, которая, спасаясь от его преследования, была укушена змеей. Орфей, названный «несчастливцем», насылает на Аристея всевозможные беды. Не ограничиваясь кратким ответом, старец пространно излагает миф об Орфее и Эвридике. Важно, что именно в «Георгиках» Вергилия мы впервые читаем развернутое описание событий, усложненное многочисленными психологическими и хронологическими деталями. Поскольку данное изложение мифологического сюжета оказало значительное влияние на последующую литературу, инкорпорирующую античную историю, приведу его полностью:

Сам же он горе любви умерял черепаховой лирой,
Пел, отрада-жена, о тебе у волны, одинокий,
Пел при рождении дня и пел при его угасанье;
В Тенара устье вошел, в преддверье глубокое Дита,
В рошу отважно проник, омраченную теменью жуткой,
К сонму теней подошел и к царю, наводящему трепет, –
К жестким сердцам, которых мольбы не смягчают людские.
Тронуты пеньем его, из жилищ подземных Эреба
Души бесплотные шли и тени лишившихся света,
Словно тысячи птиц, что в деревьях скрываются, если
Вesper сгонит их с гор иль зимний ливень грозный.

Матери шли и отцы, разобщенные с жизнью герои
Храбрые, отроки шли и в брак не вступившие девы,
Дети, которых костер на глазах у родителей принял,
Все, кто охвачен кольцом тростников безотрадных Коцита,
Черною тиной его, отвратительной топью болотной,
Те, кто навечно пленен девятью оборотами Стикса.
Боле того, – поражен и чертог, и Смерти обитель,
Тартар, и с кольцами змей голубых над челом Эвмениды.
Пасть тройную свою удержал, раскрыв было, Цербер,
Ветер внезапно затих, колесо Иксионово стало.
Вот уже выбравшись вон, он всех избег злоключений,
И уж на воздух земной возвращенная шла Эвридика,
Следуя сзади (такой им приказ дала Прозерпина),
Только безумием вдруг был охвачен беспечный любовник, –
Можно б его и простить – но не знают прощенья маны! –
Остановился и вот Эвридику свою на пороге
Света, забывшись, – увы! – покоровшись желанью, окинул
Взором, – пропали труды, договор с тираном нарушен!
В миг тот три раза гром из глубин раздался Аверна.
Та: «Кто сгубил и тебя, и меня, злополучную? – молвит, –
Чей столь яростен гнев? Жестокие судьбы обратно
Вновь призывают меня, и дрема туманит мне очи.
Ныне прощай навсегда! Уношусь, окутана ночью,
Слабые руки, увы, к тебе – не твоя – простираю».
Только сказала – и вдруг от него, как дым, растворенный
В воздухе тонком, бежит, отвернувшись внезапно, – и друга,
Тщетно хватавшего мрак, сказать ей желавшего много,
Боле с тех пор не видала она, и лодочник Орка
Не допустил, чтоб Орфей через озеро вновь переехал. [14, с. 132-133]

Далее автор столь же подробно излагает миф о растерзании Орфея, после чего возвращается к основному повествованию, описывая ритуал искупления вины, который Аристею надлежит выполнить. Вергилий подробно разрабатывает любовную коллизию, лежащую в основе мифа, оставляя за рамками философскую составляющую. Так, сила песни Орфея напрямую связывается с мотивом утраты Эвридики. Герой «Георгик» Вергилия скорее несчастный любовник, чем мистик, чье творчество наделено сакральной силой. Данный аспект важен для осмысления процесса трансформации образа Орфея последующим искусством и всплеска интереса к герою античного мифа в начале XX века.

Более философски ориентированным является изложение древнегреческого сюжета Овидием в «Метаморфозах». Авторская интенция направлена на осмысление образа Орфея, при этом Эвридика выступает как

второстепенный персонаж, фактически лишенный собственного голоса (в отличие от варианта Вергилия, в котором Эвридика обращается к Орфею с прощальными словами):

Смерть вторично познав, не пеняла она на супруга.
Да и на что ей пенять? Иль разве на то, что любима?
Голос последним «прости» прозвучал, но почти не достиг он
Слуха его; и она воротилась в обитель умерших. [56, с. 246]

Еще одним принципиальным отличием текста Овидия является то, что автор не просто передает общее впечатление всех обитателей загробного мира от песни Орфея, но и воспроизводит монолог героя. Таким образом, сила искусства фракийца воспринимается не только как заключенная в его музыкальных талантах, но и в заклинательной магической силе слова:

Молвил: «О вы, божества, чья вовек под землею обитель,
Здесь, где окажемся все, сотворенные смертными! Если
Можно, отбросив речей извороты лукавых, сказать вам
Правду, дозвольте. Сюда я сошел не с тем, чтобы мрачный
Тартар увидеть, не с тем, чтоб чудовищу, внуку Медузы,
Шею тройную связать, с головами, где вьются гадюки.
Ради супруги пришел. Стопою придавлена, в жилы
Яд ей змея излила и похитила юные годы.
Горе хотел я стерпеть. Старался, но побежден был
Богом Любви: хорошо он в пределах известен наземных, –
Столь же ль и здесь — не скажу; уповаю, однако, что столь же.
Если не лжива молва о былом похищенье, – вас тоже
Соединила Любовь! Сей ужаса полной юдолью,
Хаоса бездной молю и безмолвьем пустынного царства:
Вновь Эвридики моей заплетите короткую участь!
Все мы у вас должники; помедлив недолгое время,
Раньше ли, позже ли – все в приют поспешаем единый.
Все мы стремимся сюда, здесь дом наш последний; вы двое
Рода людского отсель управляете царством обширным.
Так и она: лишь ее положённые годы созреют,
Будет под властью у вас: возвращенья прошу лишь на время.
Если же милость судеб в жене мне откажет, отсюда
Пусть я и сам не уйду: порадуйтесь смерти обоих». [56, с. 246]

В приведенном фрагменте текста видно, что Орфей Овидия более рационален, он пытается обосновать собственную просьбу, не только взывая к состраданию богов, но опираясь на логику конечности человеческой жизни. Герой «Метаморфоз» обращается к могущественным обитателям загробного мира весьма сдержанно, без чрезмерной патетики. Самого себя Орфей Овидия осознает намного более значительной фигурой, чем тот же герой у Вергилия.

В «Метаморфозах» возникают два мотива, которые не встречались у предшествующих авторов. Во-первых, это тема гомосексуальной ориентации Орфея после вторичной потери возлюбленной. Во-вторых, Овидий описывает долгожданное воссоединение Эвридики с мужем в царстве мертвых после его смерти.

Еще одним важным источником мифов об Орфее и Эвридике являются тексты античных мифографов, которые занимались сбором и толкованием мифов. Наиболее полно сюжет об Орфее и Эвридике представлен в достаточно поздних руководствах по мифологии. Среди них «Мифологическая библиотека» Аполлодора Афинского: «От Каллиопы и Ойагра родился Лин (называют его и сыном Аполлона), которого убил Геракл, и певец Орфей, введший в пение сопровождение на кифаре: от его пения приходили в движение деревья и скалы. Когда жена его, Эвридика, умерла от укуса змеи, он спустился в Аид с целью увести ее оттуда и стал просить Плутона вернуть ее на землю. Плутон обещал Орфею исполнить его просьбу, если он, ведя свою супругу на землю, не взглянет на нее прежде, чем придет в свой дом. Орфей же, не послушавшись, обернулся и взглянул на супругу, и та вновь вернулась в Аид. Орфей изобрел также мистерии Диониса; он погиб, растерзанный Менадами, и был погребен в Пиерии» [3, с. 6-7]. Заметна фактографическая скупость в изложении мифа, которая отличает данный текст. Это связано, прежде всего, с тем, что задача мифографов ими самими виделась в сборе и систематизации разрозненных сюжетов, а не в их поэтизации. Тем не менее, обозначенные источники чрезвычайно важны для исследователей, т.к. позволяют определить степень авторской интерпретации в художественно оформленных произведениях, обращающихся к сюжету мифа об Орфее и Эвридике. Кроме Аполлодора, данная история излагается в трудах Гигина, Диодора Сицилийского, в собрании Ватиканского мифографа и др. Названные источники не демонстрируют принципиальных отличий в изложении античного материала, поэтому мы ограничимся приведенным выше наиболее информативным и лаконичным текстом Аполлодора.

Таким образом, круг орфических мифов складывается в IV в. до н.э., в период формирования полисной системы Греции. К VI в. до н.э. оформляется философское мистическое учение орфиков. Уже в греческих и римских текстах мы сталкиваемся с различными, порой весьма далекими, трактовками образа Орфея, которые позднее будут переосмыслены авторами XX века.

1.2. Образ Орфея в живописи и музыке.

Различные эпизоды мифов об Орфее эксплуатировались художниками, начиная с античности. До нас дошли как фрагменты керамики, так и полностью сохранившиеся предметы, на которых изображена смерть Орфея, а также сошествие в Аид за Эвридикой. Известен рельеф с изображением Орфея, Эвридики и Гермеса, хранящийся в Национальном археологическом музее Неаполя, а также многочисленные произведения античного искусства, позволяющие говорить об Орфее как прототипе Иисуса Христа. В частности, амулет III в. представляющий собой фигуру распятого певца, изображение на стенах римских катакомб IV века, где Иисус подобен Орфею и держит в руках лиру.

Обратившись к более позднему периоду истории, можно отметить устойчивый интерес живописцев к образу Орфея. Среди наиболее значительных работ необходимо назвать рисунок Дюрера «Гибель Орфея» (1494 г.), полотно Тициана «Орфей и Эвридика» (ок. 1508 г.), написанное в стиле высокого Ренессанса, на котором изображена героиня, ужаленная смертоносным огромным змеем.

Отдельно можно выделить полотна, которыми авторы стремятся передать силу любви Орфея и Эвридики. Например, картина Федерико Червелли «Орфей и Эвридика», на которой мы видим героев в тот момент, когда певец, пытаясь вернуть возлюбленную к жизни, смотрит на нее, а дриада отворачивается, избегая ответного взгляда.

Камиль Коро, один из самых успешных художников эпохи романтизма, дважды обращается в своем творчестве к мифу об Орфее и Эвридике при

написании полотен «Орфей выводит Эвридику из преисподней» (1861 г.) и «Орфей оплакивает Эвридику» (1861-1865 гг.). Обе эти картины выполнены в характерной для автора манере: тонкая работа с неяркими цветовыми оттенками, безупречная тоновая раскладка, отсутствие жестких форм и контрастных переходов.

Картина английского художника Фредерика Лейтона «Орфей и Эвридика» тесно связана с одноименной оперой Глюка. Изображенный на полотне мифологический герой из последних сил, как и в музыкальном произведении, старается не глядеть на недоумевающую и льнущую к нему Эвридику. Возлюбленная обвиняет певца в холодности и неискренности, тогда он оборачивается к ней, но при этом теряет навсегда. Поза Орфея напряжена и мучительна для него, тяжелая складка между бровей говорит о том, насколько непросто герою сопротивляться нежности жены.

Особо следует отметить работы Гюстава Моро, представителя символизма, который неоднократно использует образ Орфея. Так, его картина 1865 г. «Орфей» изображает фракийскую девушку с головой и лирой певца в руках. Прекрасная в своем спокойствии и изяществе девушка вылавливает из реки священные артефакты, символизирующие искусство, и возвращает их миру. Одно из лучших полотен Моро «Орфей у гробницы Эвридики» (1890 г.) обязано своим появлением личной трагедии в жизни художника. После тридцатилетней совместной жизни умирает его возлюбленная Александрина Дюре. Необычайно мрачная цветовая палитра, резкая техника исполнения и при этом тонкая прорисовка фигуры Орфея передают душевную боль художника.

К интересующему нас античному мифу обращались и другие величайшие живописцы: Якопо дель Селлайо «Орфей», Никколо дель Аббате «Орфей и Эвридика», Ханс Леу «Орфей и звери» (1519 г.), Аньоло Бронзино «Портрет Козимо Медичи в образе Орфея» (1537-1539 г.), Ян Брейгель Старший «Орфей в аду», Порденоне «Фракиянки, убивающие Орфея», Тинторетто «Орфей», Себастьян Вранс «Орфей и звери» (ок. 1595 г.), Алессандро Варотари «Орфей», Питер Пауль Рубенс «Орфей и Эвридика» (1636-1638 г.), Герард де Лересс

«Орфей спускается в ад» (ок. 1662 г.), Никола Пуссен «Пейзаж с Орфеем и Эвридикой» (1650-1651 г.), Жан Рау «Орфей и Эвридика» (1718-1720 г.), Антонио Канова «Орфей» (1776 г., 1777 г.), Джузеппе Кадес «Орфей, зачаровывающий зверей» (1780 г.), Генрих Семирадский «Орфей в аду», Фредерик Лейтон «Орфей и Эвридика» (1864 г.), Михаил Штефенеску «Орфей» (ок. 1870 г.), Теодор Шассерио «Орфей и Эвридика», Эмиль Бен «Смерть Орфея» (1874 г.), Шарль Жалабер «Нимфы, слушающие пение Орфея», Огюст Роден «Орфей и Эвридика» (1893 г.), Джон Уильям Уотерхаус «Нимфы, нашедшие голову Орфея» (1900 г.).

Несмотря на значительное разнообразие художественных трактовок образов Орфея и Эвридики нельзя не отметить некоторые объединяющие их моменты. Так, Орфей чаще всего изображен стройным прекрасным юношей, зачастую задумчивым и печальным, держащим в руках музыкальный инструмент. Живописный образ античного героя не связывался ни с идеей сакрального знания, мистической силы слова, ни с восприятием Орфея как философа, создателя эзотерического учения. Эвридика же традиционно воплощала представление авторов картин о женской красоте. Стоит отметить, что героиня практически всегда изображена как живой человек, а не в виде тени. Нередко художники усиливают контактную связь античных героев: Орфей ведет Эвридику за руку или она обнимает его, ожидая ответной ласки. Авторы чаще всего обращаются к сюжету спуска певца в Аид за возлюбленной или его трагической смерти, так как это наиболее психологически напряженные моменты мифа. Намного реже встречаются картины, связанные с передачей сакральной силы музыки Орфея, способной усмирять диких животных.

Если для живописи характерно акцентирование трагического финала любовной истории Орфея и Эвридики, то композиторы зачастую изменяют концовку мифа, отказываясь от мрачной развязки. Именно так поступает Якопо Пери чье музыкальное действо «Эвридика» (1600 г.) посвящено торжественному бракосочетанию Марии Медичи с королем Франции

Генрихом IV. Не желая омрачать счастливое событие, композитор позволяет Орфею благополучно вывести Эвридику на землю.

Следующим композитором, написавшим оперу на данный античный сюжет, был Клаудио Монтеверди («Орфей» 1607 г.). Обращение к древнегреческому мифу связано с личной трагедией: произведение пишется в то время, когда от неизвестной болезни умирает молодая жена музыканта. Стремясь к преодолению смерти в искусстве, если она непреодолима в жизни, Монтеверди остается верен классическому трагедийному финалу: Орфей теряет свою возлюбленную.

Заметным событием становится опера Луиджи Росси «Орфей» (1647 г.). Авторские изменения связаны в данном произведении не с финалом, а с причиной гибели Эвридики. Впервые в музыкальном произведении, связанном с мифом об Орфее и Эвридике, появляется образ Аристея, пытающегося при поддержке Венеры соблазнить главную героиню. Та, в свою очередь, сохраняет верность возлюбленному и его таланту, символом которого выступает лира Орфея, представляющая собой французскую лилию, несущую свет просвещения во все страны мира.

Самым известным музыкальным произведением, в основу которого положен миф об Орфее и Эвридике, является опера Кристофа Виллибальда Глюка «Орфей и Эвридика» (1762 г.). Либретто, написанное Раньери де Кальцабиджи, заметно отличается от античного первоисточника. Так, движущей и всепобеждающей силой становится любовь, персонифицированная в образе Амура. Именно он советует убитому горем Орфею спуститься в Аид за своей женой, его же вмешательство механистически завершает оперу счастливым финалом: Орфей, не вынеся упреков Эвридики в холодности и равнодушии, оборачивается. Героиня падает замертво, а сам певец готов лишиться жизни и спуститься вместе с возлюбленной в царство мертвых. В этот кульминационный напряженный момент появляется Амур, который вторично воскрешает Эвридику и выводит ее вместе с Орфеем из загробного

мира, поселяя в царстве любви. Таким образом, Глюк утверждает безграничность всепобеждающей силы добра и верности.

Непосредственно связана с оперой Глюка симфоническая поэма Листа «Орфей» (1854 г.). Первоначальный вариант возник как увертюра к величайшему произведению предшественника. Дело в том, что, несмотря на новаторство, опера Глюка во многом следует старым традициям: увертюра ни тематически, ни эмоционально-образно не связана с основным музыкальным произведением. Постановка 1864 года в Веймарском театре, руководимом Листом, включала уже увертюру, написанную Листом, а позднее переработанную им в симфоническую поэму, которую композитор посвятил княжне Каролине Сайн-Витгенштейн.

В отличие от большинства произведений Листа «Орфей» лишен драматизма, глубина философского подтекста заключена в необыкновенной легкости и гармоничности поэмы. Основная тема развивается неспешно и не завершается ярким эмоциональным торжеством, характерным для симфонических поэм Листа.

Необходимо также отметить оперетту «Орфей в аду» французского композитора Жака Оффенбаха, либретто к которой написали Эктор Кремье и Людовик Галеви. Данное произведение выбивается из общего контекста пародийной направленностью, не заложенной в античном первоисточнике. Миф становится обыденностью, насквозь пропитанной ложью и лицемерием. Автор стремится к низвержению устоявшихся авторитетов, демонстрируя на примере Орфея и Эвридики ханжескую приверженность буржуазии к мнимым ценностям, освященным традицией и историей. То, что раньше воспринималось как возвышенная трагедия, представляется композитором мелким и земным. Сцена «инфернального галопа» – канкана, – в котором кружатся боги, герои, пройдохи и обманщики, становится вызовом, как буржуазной морали, так и традиционной форме оперы.

Обращение музыкантов и живописцев к мифу об Орфее и Эвридике в большей мере связано с воспроизведением любовной трагедийной

составляющей античного сюжета. За рамками изображения остается философское содержание, что позволяет, в свою очередь, переосмыслить фигуру Орфея авторам Серебряного века, исходя из принципиально иных эстетических установок.

1.3. Образ Орфея в литературе Средних веков и Нового времени.

Средневековье характеризуется активным обращением авторов к мифу об Орфее и Эвридике. Античность при этом переплетается с элементами рыцарской куртуазной литературы, а образы древнегреческих героев остаются равными своему отражению в произведениях Вергилия и Овидия. В качестве примера можно привести староанглийскую балладу XIII-XIV веков «Сэр Орфео», в которой сюжет мифа вписан в канон рыцарского романа: Орфей становится английским королем, потерявшим свою жену Хеуродис. После десятилетних поисков, во время которых страной управлял наместник, Орфео возвращается с королевой в замок.

Сюжет мифа об Орфее и Эвридике известен на территории Англии еще с IX века: король Альфред переводит Боэция и, в частности, в «Утешении философией» присутствует фрагмент, пересказывающий историю о замечательном арфисте, силе музыки которого подчинялись даже дикие звери и камни. Потеряв свою возлюбленную, арфист решается умолить богов подземного царства отпустить Эвридику на землю. Кроме того, средневековые ученые, такие как Гильом Конхезий и Николай Тривет предоставили подробные комментарии, в которых была подчеркнута моральная ценность легенды, заключающаяся в прославлении любви и верности. Наконец, христианские богословы воспринимали спуск Орфея в Аид за душой Эвридики как ожидание пришествия Христа, спасающего все человечество.

Роберт Генрисон – шотландский поэт эпохи Возрождения – в поэме «Орфей и Эвридика» отходит от сложившегося канона обращения к имени мифического героя в рамках придворной эстетики. Однако средневековая эпика оказывает на произведение заметное влияние. Так, Эвридика выбирает в мужа

Орфея, соблазнившись его благородной славой и физической силой. Главный герой поэмы Генрисона не проявляет себя ни как мудрец (король бросает страну на произвол судьбы, не позаботившись даже о наместнике), ни как эталон красноречия (автор указывает на арфу как на источник магической силы музыки). Наконец, после описания вторичной потери Орфеем возлюбленной, Генрисон сосредотачивается на изображении горя, постигшего героя.

Эвридика, представленная в данной поэме, трактуется чаще всего как аллегория земной низменной части души певца. Автор, описывая героиню, сосредотачивается на телесных достоинствах, не упоминая моральные стороны ее личности. Орфей тоскует именно по физическому присутствию жены, а не по какой-либо духовной связи с ней.

В одном из центральных произведений европейской литературы, «Божественной комедии» Данте Орфей также присутствует в качестве персонажа: он помещается в первый круг ада к прочим античным мудрецам. Структура данного произведения сама по себе является частичным повторением структуры мифа об Орфее и Эвридике: поэт, сопровождаемый проводником, спускается в царство мертвых к безвременно ушедшей возлюбленной.

В 1480 году А. Полициано создает поэму для театра «Сказание об Орфее». Новаторство ее заключается, прежде всего, в соединении жанра миракля, «священного представления», с античной тематикой. Фатеева А.С. в статье «Время и пространство Орфея: принцип эстетической трансгрессии» отмечает следующее: «Возвышающийся гуманистический индивидуализм будет растерзан не покорившейся просвещенному разуму коллективной дионисийской стихией. Прокладывая путь не только новому жанру, но итальянскому народному театру как таковому, Полициано, хоть и с опорой на структуру сакральной драмы, без намека на религиозный посыл дает жизнь первой пасторальной пьесе (среди вероятных влияний на структуру «Сказания об Орфее» (буколическую, героическую и вакхическую) исследователи (Н. Пиротта, Дж. Скавицци) называют работы Андреа Мантенья, в частности,

его знаменитые фрески в «Покоях супругов» Палаццо Дукале в Мантуе, 1471-1472 гг.). Занимает автора не столько драматизм повествования, сколько его новая форма, музыкальная, напевная; в центре действия не страдание Орфея, а песня о страдании. Улавливается в произведении модный для своего времени неоплатонический подтекст, провозглашавший силу искусства и победу духа над материей» [202, с. 429].

Поэма Полициано заканчивается хором вакханок, совершающих жертвоприношение в честь своего бога, что в свою очередь, усложняет контекст произведения. С одной стороны, силой духа Орфей явно превосходит жестоких и одержимых служительниц культа, а с другой, формально их грубая сила оказывается сильнее гармонизирующего воздействия истинного искусства. Вакханки в исступлении совершают жертвоприношение:

О! о! Теперь восстанет он едва ли!
Благодарим, о Вакх! О, Вакх! Эвоэ!
Его по всей мы роще разметали.
Мы каждое растение луговое
Растерзанного кровью напители.
Теперь иди! Произноси хуленья!
Прими, о Вакх, ты наше приношение! [55, с. 68]

Заканчивается поэма дионисийской буйной пляской, в процессе которой песня вакханок становится все более бессмысленной, иррациональной. Происходит заметная деградация: речь стремится к упрощению, повторам, изобилует междометьями:

«Вакх! О, Вакх!» – сильней кричите!
Правьте бег хмельной пяты!
В буйной пляске бубны мчите!
Пей и ты, и ты, и ты!
Все кричите: эу, оэ!
Все, о Вакх, вослед тебе!
Вакх! о Вакх! Эвой! Оэ! [55, с. 70]

В XVII веке Педро Кальдерон де ла Барка создает духовную драму «Божественный Орфей», в которой образ фракийского певца трактуется в духе христианских богословов. Он одолевает силой святого слова князя тьмы, стремящегося обманым путем прельстить человека, то есть Орфей в данной пьесе является лишь одним из предшественников Христа, несущих людям сакральную божественную силу музыки и молитвы.

Столь же невариативно использование образа Орфея в западноевропейских сонетах. Приведем несколько примеров. Испанский поэт эпохи барокко Луис де Гонгора-и-Арготе в стихотворении «В озерах, в небе и в ущельях гор...» употребляет имя мифологического героя в контексте темы любовного страдания, как эталонный образ:

Как будто эти слезы лил не я,
А сам Орфей – настолько всемогущи
Его печаль и нега, боль моя. [30, с. 185]

Подобная трактовка образа античного героя характерна для данного автора. В стихотворении «Поет Алкиной – и плачет...» имя фракийского певца вступает во интекстуальные связи с лексико-семантической группой слов со значением горя и смерти [29, с. 357].

Пьер де Ронсар, возглавлявший объединение «Плеяда», в соответствии с провозглашенным принципом обогащения национальной поэзии за счет включения элементов греческой и римской культур вводит фигуру Орфея в качестве иллюстрации силы любви, которую невозможно разрушить, с одной стороны, а с другой, использование имен античных героев создает иллюзорный идиллический мир, в котором можно укрыться от неприятностей реальной жизни:

На что нам лезть вельмож и милость короля?
В страну богов и нимф – беги в леса, в поля,
Орфеем буду я, ты будешь Эвридикой. [30, с. 248]

Аналогичный контекст присутствует и в идиллии Джамбаттисто Марино «Орфей».

Орфей прочитывается как аллегория героя-любownika и в «Элегии на смерть доктора Донна» Томаса Кэрю, в которой автор обращается к покойному с хвалой: «Ты стал, фантазией неслыханной владея, // В мужской экспрессии соперником Орфея». [29, с. 107].

Старший современник Шекспира Эдмунд Спенсер пишет об Орфее-миротворце, обращаясь к мифу о походе аргонавтов за золотым руном:

Когда, о золотом руне забыв,
Друг с другом бились воины Эллады,
Орфей смирял их яростный порыв
И лира исцеляла все разлады. [30, с. 333]

Автор воспекает объединяющую и примиряющую функции высокого искусства, способного сгладить конфликты, однако отмечает, что никому более не удалось после Орфея достичь подобного, что отсылает к мифу о «золотом веке» античности – идеальном периоде в развитии человечества.

Джон Драйден, больше других сделавший для утверждения эстетики классицизма в английской литературе, в характерном для данного направления тексте «Гимн в честь св. Цецилии», изобилующем аллегориями и перифразами, связанными с античным культурным полем, утверждает силу искусства Орфея:

Мог примирить лесных зверей
И древо снять с его корней
Орфей игрой на лире.
Но вот Цецилия в своей стихире,
К органу присовокупив вокал,
Смутила ангела, который
За небо землю посчитал! [29, с. 147]

Однако автор ставит выше духовную, религиозную музыку, способную подчинять своему воздействию не только предметы неживой природы, но и бессмертные души. Таким образом, утверждается примат не только христианского искусства, но и христианского мира в целом.

В стихотворении «На смерть мистера Генри Перселла» (английского композитора XVII века, работавшего в стиле барокко и написавшего немало гимнов, духовных песен и церковных служб) Драйден обращается к сюжету мифа об Орфее и Эвридике, фактически уравнивая таланты покойного и античного героя:

Кто возвратит нам нашего Орфея?
Не Ад, конечно; Ад его б не взял,
Остатком власти рисковать не смея.
Ад слишком хорошо узнал
Владычество гармонии всеильной:
Задолго до того
Проникли в царство тьмы мелодии его,
Смягчив и сгладив скрежет замогильный. [29, с. 148]

Теоретик классицизма Никола Буало в поэме «Поэтическое искусство», обобщившей некоторые характеристики и законы поэзии, обращается к имени Орфея как к иллюстрации почти безграничной сакральной силы слова:

Должно быть, потому гласят преданья нам,
Что тигры Фракии смирялись и, робея,

Ложились возле ног поющего Орфея,
Что стены Фив росли под мелодичный звон,
Когда наигрывал на лире Амфион.
Да, дивные дела стихам на долю пали! [29, с. 726]

В русской литературе, предшествовавшей Серебряному веку, наиболее показательное обращение Н.М. Карамзина к мифу об Орфее и Эвридике. В «Письмах русского путешественника» при описании Булонского леса в Париже возникает в качестве вставного эпизода следующий фрагмент: «Хотите ли, подобно Орфею, за любезною тению сойти в Плутонино царство? Есть ли у вас сладкогласная лира?... Земля разверзается перед вами: вы спускаетесь в глубины ее по каменным ступеням и трепещете от ужаса; густой мрак окружает вас. Поздно думать о возвращении; надобно идти вперед, в ночной темноте, в неизвестности. Беспокойное воображение мечтает об адских чудовищах, слышит грозный шум Стикса и Коцита; скоро, скоро Залает Цербер... Не бойтесь: быстрый луч света издали озаряет ваши глаза – еще несколько шагов, и вы опять в подсолнечном мире, на берегу журчащей речки, среди прелестных ландшафтов. Здесь, любезные друзья, остановитесь со мною, сядьте на мягком дерне и насладитесь приятным вечером. Не хочу более описывать; описание может наскучить...» [36, т. I, с. 484-485]. Эмоциональная реконструкция части сюжета мифа об Орфее и Эвридике связана с утверждением чувства как доминанты человеческого сознания. Показательно, что уже в данном произведении древнегреческий герой воспринимается автором лишь в контексте любовной трагедии. Эпизодические упоминания Орфея встречаются еще несколько раз в тексте «Писем русского путешественника», но все они так или иначе связаны с мифом о спуске в Аид. Так, описывая парижскую Большую оперу, Карамзин замечает: «Здесь видите, как Орфей скитается в черных лесах подземного царства...» [36, т. I, с. 386].

В поэзии Карамзина имя фракийского певца встречается несколько раз, но приблизительно в одном и том же контексте. В стихотворении «Поэзия» (1787 г.) Орфей традиционно открывает ряд величайших авторов всех времен и народов:

Орфей, фракийский муж, – которого вся древность

Едва не богом чтит, Поэзией смягчил
Сердца лесных людей, воздвигнул богу храмы
И диких научил всесильному служить.
Он пел им красоту Натуры, мироздания;
Он пел им тот закон, который в естестве
Разумным оком зрим; он пел им человека,
Достоинство его и важный сан; он пел,
И звери дикие сбегались,
И птицы стаями слетались
Внимать гармонии его;
И реки с шумом устремлялись,
И ветры быстро обращались
Туда, где мчался глас его. [36, т. II, с. 9]

Далее в этом списке стоят имена Омира, Оссиана, Шекспира, Мильтона, Томсона, Клопшока и ряда других современных Карамзину авторов. Закономерно, что отсутствие каких-либо достоверных текстов Орфея позволяет поэту приписывать мифологическому герою взгляды на искусство, максимально приближенные к собственным. Идиллически гармонизированное поэтическое видение мира Карамзиным, вменяемое им Орфею, особо заметно в заключительных строках произведения:

Доколе мир стоит, доколе человеки
Жить будут на земле, дотоле дочь небес,
Поэзия, для душ чистейших благом будет.
Доколе я дышу, дотоле буду петь,
Поэзию хвалить и ею утешаться.
Когда ж умру, засну и снова пробужусь, –
Тогда, в восторгах погружаясь
И вечно, вечно наслаждаясь,
Я буду гимны петь творцу,
Тебе, мой бог, господь всесильный,
Тебе, любви источник дивный,
Узрев там все лицом к лицу! [36, т. II, с. 13]

Стихотворение 1793 г. «Смерть Орфеева» восходит к тому же мотивно-образному кругу, что и предыдущий текст. Фракийский певец снова представлен носителем гармонии и красоты. Доницшеанский взгляд на античность предполагает восприятие Орфея, как и иных персонажей героических мифов, представителями «золотого века» человечества. Данная трактовка подтверждается антитезой миров Орфея и вакханок:

Ярость фурий исступленных,
Гнусной страстью воспаленных,
Прекратила жизнь того,
Кто пленял своей игрою
Кровожаждущих зверей,

Гармонической струною
Трогал сердце лютых грей
И для нежной Эвридики
В Тартар мрачный нисходил. [36, т. II, с. 33]

Речь идет уже не о частной истории любви, а о нарушении базисных основ мироустройства: хаос и необузданная чувственность способны уничтожить хрупкую красоту, в основе которой лежит рационализм, ясность, чистота. Противопоставление аполлонического и дионисийского начал реализуется и в гендерной отнесенности, присутствующей в самом мифе, но логически пока не осмысляемой авторами: мужское, как известно, аполлоническое начало персонифицировано в фигуре Орфея, а дионисийские – женское в образах вакханок.

Образность стихотворения Карамзина «Смерть Орфеева», которая, сама являясь вторичной как по отношению к римским авторам, так и к европейской поэтической традиции, станет частью того мифа об Орфее, который будет предметом переосмысления авторами Серебряного века. Так, атрибутами, сопровождающими античного героя, становятся лира, плачущая филомела, нимфы. Образ Эвридики схематичен и его появление в стихотворении лишь иллюстрирует положительные качества Орфея: способность любить и быть верным.

В 1820 году появляется позднее стихотворение Гете «Первоглаголы. Учение орфиков», в котором, с одной стороны, имя Орфея не упоминается в тексте, однако, с другой, философское учение, приписываемое античному певцу, становится структурной и семантической основой всего произведения.

Формальным поводом написания «Первоглаголов» становится дискуссия филологов и историков вокруг древнейших догомеровских религиозных верований греков. Ученые устанавливают связи античного мировосприятия с древнеегипетским и древневосточным. Гете в своем произведении обозначает центральные силы, определяющие логику человеческого существования. Они соответствуют адресатам древнейших орфических гимнов, поэтому автор дублирует наименования по-гречески и по-немецки. Стихотворение состоит из пяти частей (Демон, Случай, Любовь, Неизбежность, Надежда), в каждой из

которых Гете развивает мысль о диалектическом взаимодействии свободы и необходимости в жизни человека. Данный мотив находит свое наиболее ясное воплощение в последних стансах:

НЕИЗБЕЖНОСТЬ

Меж тем созвездий вечное веленье
Неотменяемо; не в нашей воле
Самим определять свое воление;
Суровый долг дарован смертной доле.
Утихнет сердца вольное воление,
И произвол смирится поневоле.
Свобода – сон. В своем движенье годы
Тесней сдвигают грани несвободы.

НАДЕЖДА

Что ж! пусть стоит железная твердыня,
Предел порывов, древний страж насилья!
Чу, дрогнули засовы – благостыня
Повеяла – взлетает без усилья
Над пеленою мгlistою богиня
И нас возносит, нам дарует крылья.
Мы с ней наш путь сквозь все свершаем зоны:
Удар крыла и позади зоны! [22, с. 463]

Последние строки размыкают границу земного существования человека.

Гете в конце жизни воспринимает как недоказуемый постулат веру в бессмертие души и мысли. Невозможность рационального доказательства бесконечности нематериального существования не опровергает, по мнению Гете, самой идеи. Таким образом, выделенные им первослова или первопонятия иллюстрируют земной путь человека от рождения до смерти, которая в контексте как стихотворения, так и всей жизненной философии Гете становится переходом в окончательную, но осмысленную свободу.

Также в поздний период творчества к теме Орфея обращается И. Козлов. «Гимн Орфея» написан им в 1838 г. за год до смерти. Стихи Козлова ориентированы на поэтику Байрона, Жуковского и Пушкина, что в его творчестве вылилось в «неискоренимую романтическую восторженность, которая была несомненным проявлением его жизнелюбия». [38, с. 45] Тема страдания реализуется у Козлова в двух направлениях: это и тяжелая боль, и очистительное таинство. Оба эти мотива разрабатываются автором в стихотворении «Гимн Орфея» наряду с рассуждениями о силе поэтического искусства.

Текст «Гимна Орфея» полностью вписывается в романтическую концепцию. В центре авторского внимания оказывается даже не сама фигура античного героя, а различные функции поэзии, которые находят свое воплощение в гимне Орфея как квинтэссенции искусства.

Прежде всего, Козлов говорит о «страстном» гимне Орфея как о первой низшей ступени поэтического творчества, связанного с передачей любовных и эротических переживаний:

Когда целуете прелестные уста
И сердце тает негой наслажденья,
Вам шепчутся и ласки и моленья,
И безгранично своевольствует мечта... [38, с. 302]

Возвышают человеческую душу страдания, которые передаются с помощью «плачевного» гимна Орфея. Таким образом, автором актуализируется следующая ипостась фракийского мифологического героя: из любовника он становится мучеником:

Когда душа тоскою сражена,
Нет слез от полноты томленья,
И меркнет свет, и мысли без движенья,
И волны времени без цели и без дна... [38, с. 302]

В «священном» гимне Орфея воплощена сакральная функция поэзии, при которой она семантически приравнивается к молитве. В тексте Козлова сами эти понятия становятся контекстуальными синонимами:

Когда к творцу миров возносите мольбы
И тонет взор в безбрежности творенья,
Молчат уста в избытке умиленья,
Вы доверяетесь влечению судьбы... [38, с. 302]

Последняя часть стихотворения Козлова прочитывается как «гимн гимну» Орфея. Данная позиция характерна для многих произведений поэта-романтика, который с большим пиететом говорит об особом могуществе поэзии, о ее способности придавать человеку силы, обогащать, преображать, наполнять его жизнь высшим смыслом. Об этом пишет И. Гликман во вступительной статье к полному собранию сочинений Козлова, обращаясь, в частности, к разбору послания «К другу В.А. Жуковскому» [38, с. 19].

Интересной структурной особенностью стихотворения «Гимн Орфея» при всей традиционности сематического наполнения произведения является его

внутренняя соотнесенность с мифом об Орфее и Эвридике при отсутствии внешнего указания на мифологическую основу. Так, первая часть или «страстный гимн Орфея» соответствует его взаимной счастливой любви к Эвридике, на смену которой приходит страдание, вызванное преждевременной смертью супруги. Это вторая часть или «плачевный гимн Орфея». В духе христианской парадигмы воспринимает Козлов обращение фракийского певца к богам за помощью. Подобное переосмысление мифа характерно для культурного поля, начиная со Средневековья. Возникает третий – «священный гимн Орфея», который приближает героя к богоравенству, достигаемому в последней части стихотворения. Сюжетно она соответствует творчеству Орфея после возвращения из Аида без Эвридики. Познав тайны иного мира, античный поэт вербализирует их на «языке земном»:

Когда поэт на языке земном
Передаёт пророческим пером
Таинственные вдохновенья
И осветлит души свиданья
Поэзии огнем, –
Венчает мир, наполнен удивленья,
Чело певца бессмертия венком. [38, с. 303]

Таким образом, стихотворение Козлова «Гимн Орфея» выстроено как восходящая градация – становление поэта-визионера через проживание любви, страдания, смирения и преклонения перед божественной волей. Разумеется, заметное влияние на данный текст оказывают христианские догмы и моменты биографии самого Козлова (рано ослепнув, он не только не впадает в уныние, а стойко переносит невзгоды, веря в очищающую и возвышающую функцию страдания на земле). «Гимн Орфея», формально относясь к антологической лирике, не репрезентирует античную картину мира, а, напротив, встраивается в систему догм, основанных на христианском каноне.

Во второй половине XIX века впервые появляется стихотворение, в котором обретает самостоятельный голос Эвридика. Речь идет о непереведенном на русский язык тексте Роберта Браунинга «Эвридика Орфею», входящем в сборник 1864 г. Автор сам указывает на произведение,

послужившее толчком для создания стихотворения. Это картина Фредерика Лейтона «Орфей и Эвридика», о которой говорилось ранее.

Текст представляет собой монолог героини, в котором она обращается к Орфею с просьбой о единственном взгляде, подтверждающем его чувства к ней:

But give them me, the mouth, the eyes, the brow!
Let them once more absorb me! One look now
Will lap me round for ever, not to pass
Out of its light, though darkness lie beyond:
Hold me but safe again within the bond
Of one immortal look! All woe that was,
Forgotten, and all terror that may be,
Defied, – no past is mine, no future: look at me! [79, с. 290]

Данное стихотворение входит в сборник «Действующие лица», написанный после девятилетнего перерыва в Лондоне, куда Браунинг вернулся с сыном после смерти жены. С одной стороны, в этом произведении, как и в более ранних текстах автора, заметен его интерес к исключительным характерам, изображенным согласно романтическим канонам, с другой стороны, именно сборник «Действующие лица» обозначил окончательное изменение как тематики, так и стилистики текстов Браунинга. Об этом пишет, в частности, В. Захаров в предисловии к единственной изданной на русском языке книге поэта: «Если в первый период творчества, протекавший под сильным влиянием романтизма, Браунинга занимали трагические и героические сюжеты, то во втором – итальянском – периоде исключительные характеры и страсти заметно отошли на второй план. Теперь главное внимание он уделяет психологическим мотивам, управляющим поступками героев». [12, с. 7] Данные слова вполне относятся не только к более раннему сборнику 1885 г. «Мужчины и женщины», но и к «Действующим лицам».

История Орфея и Эвридики приобретает в поэзии Браунинга связь с биографией: образ покойной жены постоянно встречается в произведениях этого периода. В героине стихотворения – Эвридике – автор стремится запечатлеть «остраненное, экзальтированное восприятие мира» [12, с. 8] Элизабет Баррет-Браунинг. Викторианская эпоха, на которую приходится

творчество Браунинга, стремилась оградиться от разрушительной и неподдающейся логике романтической любви, поэтому в силу вступают двойные стандарты в отношении полов, а семья становится некой точкой социальной стабильности. Браунинг далеко отходит от викторианского идеала женщины в своих текстах: героиня стихотворения «Эвридика Орфею» является воплощением эротической чувственности, захватывающей ее страсти.

Под идеальной любовью Браунинг понимает возникновение трансцендентного союза между мужчиной и женщиной, гармонизирующего духовные и чувственные начала. Достичь этого можно только путем преодоления собственного индивидуализма. Именно в этом контексте должны быть прочитаны строки стихотворения «Эвридика Орфею», в которых героиня просит о «бессмертном взгляде» («immortal look»). В отличие от Орфея, Эвридика понимает, что они уже достигли совершенной любви, которая сильнее смерти. Это конечная точка, относительно которой становится не только неважным прошлое, но и невозможным будущее: «...no past is mine, no future: look at me!»

Браунинг считает, что женская природа мудрее в инстинктивной реакции и эмоциональном порыве, поэтому он трактует оглядку Орфея как следствие просьбы Эвридики. Подобные прочтения будут распространены как в русской литературе Серебряного века, так и в европейской поэзии (рецепция мифа об Орфее и Эвридике в творчестве Рильке).

Выводы по первой главе.

Подводя итог разговора о предшествующей Серебряному веку традиции интерпретации мифа об Орфее и Эвридике, отметим высокую валентность данного сюжета. Будучи широко представленным в античной литературе, он сохраняет свою популярность и в пришедшей ей на смену христианоцентричной культурной парадигме. Обусловлено это, в первую очередь, генетической связью образов Орфея и Христа, а также многополярностью самого мифа, в котором заложена потенция разработки

центральных онтологических тем, лежащих в основе культуры. Так, значимой становится эксплуатация следующей проблематики: 1) любовной; 2) философской; 3) значение искусства; 4) сакральной; 5) тема смерти; 6) социальной.

Авторы обращаются к одной из тем или сочетают несколько в зависимости от социально-временных условий, господствующей картины мира, направлений в искусстве, собственного творческого метода и осмысления античного мифа. При всем разнообразии произведений, так или иначе затрагивающих тему Орфея, все они восходят к античному наследию, как базису или канону, не требующему на данный момент радикального переосмысления.

Глава 2. ФОРМИРОВАНИЕ СИМВОЛИСТСКОГО НЕОМИФА ОБ ОРФЕЕ.

Становление символистского «мифа об Орфее» связано с именами В. Иванова, В. Брюсова и А. Белого. Оно приходится на период 1903-1904 годов, когда создается широкий корпус текстов, в которых так или иначе разрабатывается сюжетная структура мифов о фракийском певце. Чтобы понять причину локализации внимания авторов на образе Орфея, необходимо обратиться к предшествующей культурной традиции.

З.Г. Минц справедливо отмечает, что «Стремление к «демифологизации» – осязаемая тенденция европейской культуры нового времени. Обычно «эпицентром» ее считается XIX век – век реализма в искусстве и позитивного знания в науке. В области искусства такое мнение подкрепляется ссылкой на подчеркнуто бытовой характер реалистических текстов, что воспринималось самими носителями данной культуры как антитеза мифолого-романтических образов и сюжетов. Однако в области номинации «пик» демифологизации приходится на аллегорическое искусство XVIII столетия. Это может показаться странным, поскольку тематически такое искусство предельно насыщено мифологией. Тем более существенно, что вместо мифологической слитности содержания и выражения и принципа всеобщего изоморфизма текстов разных уровней в аллегории господствует разделение планов содержания и выражения и условное, конвенциональное их соотнесение. Каждый аллегорический образ может быть рационально переведен на неаллегорический язык (что для мифологических текстов в принципе исключается), а текст строится как соединение атомарных аллегорических образов, а не как их всеобщий изоморфизм. В этом смысле аллегорическое искусство XVIII в. (рококо, отчасти – классицизм) на данном уровне предельно удалено от принципов мифологизма». [159, с. 337]

Реализм XIX века с его позитивистскими взглядами склонен к сознательной демифологизации – освобождению от навязываемых античных сюжетов и образов. Это выражается не только в отказе от обращения к

соответствующей тематике, но и в погруженности авторов в современное для того времени культурное поле. В 1860-70-е гг. формируется образ поэта-гражданина, широко представленный как в поэзии Некрасова, так и в подражаниях последователей. Символисты, в свою очередь, чувствуют острую потребность отмежевания от позитивистской концепции предшественников, о чем неоднократно прямо заявляют. В начале XX века назревает очевидная необходимость создания собственной фигуры универсального поэта, которая была бы максимально далека от реализма второй половины XIX века. Античный герой – Орфей – образ, с одной стороны, знаковый для всей мировой культуры, а с другой, свободный от негативной «гражданской» коннотации. Таким образом, обращение символистов к рецепции древнегреческих сюжетов, связанных с фракийским певцом, становится центральным этапом создания «неомифа о прапоэте».

Логично, что главный мифотворец Серебряного века – В. Иванов – параллельно с Брюсовым в 1903-1904 году создает ряд текстов, объединенных темой Орфея. Чуть позже в теоретических работах А. Белого также будут утверждаться принципиальные аспекты символистского мифа об Орфее. Необходимо проследить, как формируются узловые элементы неомифа в творчестве авторов первого ряда и как они воспроизводятся в произведениях менее значимых поэтов и писателей.

2.1. Осмысление Владимиром Соловьевым мифа об Орфее и Эвридике в контексте философии любви

Рецепция мифа об Орфее и Эвридике в Серебряном веке открывается произведением Вл. Соловьева, который, однако, обращается к античности исключительно в рамках своей философской системы. Бесспорно, она как элемент присутствует в его поэзии, но встречается не так часто, и всегда включаясь в нетрадиционные для себя литературные и культурные связи. Так, стихотворение «Три подвига» необходимо воспринимать в контексте философии любви Вл. Соловьева, изложенной им самим в трактате «Смысл

любви». Для Соловьева любовь – это процесс, состоящий из трех последовательно сменяющих друг друга фаз.

«Задача мирового процесса» состоит в том, чтобы «сделать внешнюю реальную среду сообразною внутреннему всеединству идеи» [63, т. II, с. 541], другими словами, чувственно-физический мир должен вновь наполниться божественным началом, и таким образом достичь согласия между двумя мирами (земным и божественным), преодолев разрыв. Весь исторический процесс, как отмечает Вл. Соловьев, движется в направлении «одухотворения материи», и осуществление любви для Соловьева – лишь вопрос времени. «Духовно-физический процесс восстановления образа Божия в материальном человечестве» [63, т. II, с. 516] – это конечная цель пути эволюции мира и каждого человека в отдельности. Это путь любви, который включает в себе три подвига или три стадии. Как пишет Соловьев в самом конце «Смысла любви», конечная цель любви состоит в том, что человек устанавливает истинное любовное, или сизигическое, отношение не только к его (личной и) социальной, но и к его природной и всемирной среде. [63, т. II, с. 547] Иными словами, человеческая любовь не ограничивается лишь личной сферой, но приводит через общественную к всемирной или космической. И только если все эти три сферы благодаря любви опять воссоединяются, она достигает своей цели в полном объеме.

Путь любви Вл. Соловьева предстает перед нами в стихотворении «Три подвига», написанном в 1882 г. Данный текст опирается на всем известные мифы: о Пигмалионе, о Персее и об Орфее. Мифологическая основа при этом для Соловьева – способ передать в художественной форме свою философию любви.

Как уже говорилось ранее, свое понимание любви и ее конечной цели Вл. Соловьев изложил в трактате «Смысл любви». Трактат этот представляет собой цикл из пяти статей, опубликованный в журналах в 1892-1893 годах. Стихотворение «Три подвига» написано на десять лет раньше. Мы видим в нем подступы к тем идеям, которые теоретически будут позднее изложены в

трактате. Исходя из этого важным представляется отметить как черты сходства, так и различия в осмыслении любви Вл. Соловьевым в стихотворном тексте и тексте трактата.

Композиционно стихотворение делится на три неравнозначные части, находящиеся в антонимичных отношениях. Антитеза подчеркивается анафорой: вторая и третья части начинаются с противительного союза «но» («Но незримый враг восстанет...», «Но воспрянь! Душой недужной...»); а также сменой стихотворного размера: первая часть написана ямбом, вторая и третья – хореем. Можно говорить о том, что понимания пути любви, представленные в стихотворении «Три подвига» и трактате «Смысл любви», отличаются. В более позднем философском произведении автор видит в последовательной смене этапов любви развитие, а в стихотворении первый и второй явно противопоставлены третьему.

Рассмотрим этот вопрос подробнее. В стихотворном тексте три стадии любви связаны с тремя мифологическими героями и их подвигами. Первый подвиг – оживление статуи, созданной царем Кипра Пигмалионом. Художник воплощает идеальный женский образ, созерцаемый им духовно, в «послушном камне». Это и есть та «деятельная вера», которая заключается в том, что мы «удерживаем за собой, укрепляем и развиваем образ Божий», что соотносится с первой стадией любви, описанной в трактате «Смысл любви». Однако оживление статуи – это не преображение материи изнутри, а наложение трансформирующих сил извне, поэтому Вл. Соловьев считает этот подвиг незавершенным:

У заповедного предела
Не мни, что подвиг совершен,
И от божественного тела
Не жди любви, Пигмалион! [62, с. 70]

Таким образом, признавая значимость творящей силы истинной любви и вдохновения, автор, тем не менее, указывает на то, что такое чувство лишь земное и телесное. Пигмалион – человек, не наделенный божественным даром. Согласно мифу, Галатею оживляет Афродита, тронутая силой любви Пигмалиона, однако в стихотворении «жизнь и плоть» мечте придает

«вдохновенья мощный пламень», то есть особая сакральная сила искусства как мотив возникает уже в первой части стихотворения. Пигмалион и Галатея достигают «истинной индивидуальности», но лишь личной сферой их любовь и ограничивается.

Первая ступень богочеловечества и одновременно вторая стадия любви – распространение на общественную сферу. Именно это происходит во втором подвиге, во втором мифе, к которому обращается Вл. Соловьев: мифу о Персее. В тексте стихотворения присутствуют все основные артефакты, связанные с данным героем: «Крылатый конь», «щит зеркальный», скала с прикованной к ней Андромедой. Персей важен как первообраз древнегреческого героя, именно поэтому его имя возникает в ряду однородных с именем Алкида. В героях Древней Греции божественное и человеческое было уравновешено самим фактом их происхождения. И если Пигмалион – человек – оживляет статую, то Персей – герой – берет в жены обыкновенную женщину из плоти и крови. Женившись на Андромеде, Персей спасает не только ее, но и весь ее народ, которым они вместе продолжают править.

Путь любви для Вл. Соловьева невозможен без «нравственного подвига». Здесь таковым становится победа над драконом – собственным эгоизмом. Но эта победа возможна лишь при божественном участии. Согласно мифу, Персею помогали Афина, одарившая его щитом, Гермес, предоставивший герою меч, и нимфы, преподнесшие сандалии и шлем. Соловьев говорит о том, что с божественной помощью человек может одолеть в себе низменные животные страсти и приблизиться к состоянию богочеловека. Но это пока лишь начало пути.

Победа Персея над смертью не окончательна. То есть говорить о благополучном завершении подвига любви преждевременно:

Но незримый враг восстанет,
В рог победный не зови –
Скоро, скоро тризной станет
Праздник счастья и любви. [62, с. 70]

Персей, как и Андромеда, не могут избежать участи всех смертных, поэтому их любовь должна оборваться вместе с жизнью. Трагический

отпечаток на всю историю любви Андромеды и Персея накладывает тот факт, что случайно или по необходимости герой становится причиной смерти собственного деда, царя Акрисия, превращает в камень приютившего их с матерью Полидекта, Атланта, Финея и его друзей.

Голова Медузы Горгоны, добытая Персеем, способна обращать в камень всех, кто взглянет на нее. Противоположным свойством обладает музыка третьего мифического героя, названного в стихотворении, – Орфея. Он, как известно, силой своего творчества подчинял себе как представителей живой природы, так и деревья, камни, которые сдвигались с места, следуя воле героя.

Необходимо отметить, что с началом второй части меняется и стихотворный размер, что, прежде всего, поддерживает антитезу на композиционном уровне. Значимым представляется не только сам факт такой смены, но и метр, к которому обращается Вл. Соловьев. Начиная со строки «Но незримый враг восстанет...» и до конца, текст написан хореем. Данный стихотворный метр имеет безусловную смысловую соотнесенность с мотивом движения¹, что соответствует эпизоду спуска Орфея в Аид за погибшей возлюбленной.

Сама по себе любовь не может принести бессмертие:

Гаснут радостные клики,
Скорбь и мрак и слезы вновь...
Эвридики, Эвридики
Не спасла твоя любовь. [62, с. 70]

Только третий подвиг: спуск Орфея в Аид (царство мертвой материи) и преображение изнутри, привнесение новой жизни способно «вырвать у смерти всю ее добычу» [63, т. II, с. 539] и создать духовно-телесного человека. Таким образом, окончательно одержать победу над смертью сумел только Орфей:

Волны песни всепобедной
Потрясли Аида свод,
И владыка смерти бледной
Эвридику отдает. [62, с. 71]

При соотнесении стихотворения «Три подвига» с трактатом «Смысл любви» становится понятным, что победа Орфея возможна лишь при условии подчинения собственной воли воле божественной.

...Душой недужной

Не склоняйся пред судьбой,
Беззащитный, безоружный,
Смерть зови на смертный бой! [62, с. 70]

Вл. Соловьев необходимой признает безусловную веру. Чем безысходнее ситуация, в которой оказывается герой, тем сильнее его доверие божественной силе. Не случайно стихотворение обрывается еще до трагической развязки, известной по мифу. Автору важна сама возможность победы над смертью. Антон Янсен в статье «Стихотворение «Три подвига» – ключ к пониманию философии любви Вл. Соловьева как трехчленного творческого процесса» отмечает, что потеря Орфеем возлюбленной не противоречит философии Вл. Соловьева, так как в дохристианское время было совершенно невозможно окончательно победить смерть. Соловьев пишет в самом конце «Жизненной драмы Платона»: «После Сократа дальше и выше мог идти только тот, кто имеет силу воскресения для вечной жизни» [63, т. II, с. 623]. «Таким образом, – подытоживает Янсен, – миф об Орфее является своего рода предвестием окончательной и решительной победы Христа над смертью: хотя Орфей и умер, его цитра продолжала звучать» [106, с. 130]. Строка стихотворения «Смерть зови на смертный бой» соотносится со словами пасхального тропаря: «Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ». Но Орфей еще только предвещает приход истинного мессии, поэтому потеря Эвридики, даже оставаясь за пределами текста, выглядит вполне обоснованной.

Если сравнить все три пары: Пигмалион и Галатея, Персей и Андромеда, Орфей и Эвридика, то очевидно, что в последней божественное начало представлено в наибольшей степени. Орфей – сын речного бога и музыки, а Эвридика – нимфа, то есть лесное божество. Подобная закономерность лишний раз подчеркивает ориентированность автора на религиозный подтекст.

Орфей как прообраз Христа упоминается уже раннехристианскими историками, такими, как Евсевий Памфил и Кирилл Александрийский. То, что Орфей совершает в физическом мире (спуск в Аид для того, чтобы вывести и оживить Эвридику), Христос совершает в духовно-нравственном (после Воскресения он спускается в Ад, чтобы вывести души праведников). В. Иванов,

один из центральных теоретиков символизма, тяготеющий к протоформе и протоистоку, неоднократно указывает в своих статьях «Орфей», «Дионис орфический», «Религия Диониса», «О многобожии» и, наконец, диссертации «Дионис и прадионисийство» на Орфея как на предтечу Христа: «Орфей – движущее мир, творческое Слово; и Бога-Слово знаменует он в христианской символике первых веков» [31, т. III, с. 706].

В стихотворении Вл. Соловьева «Три подвига» противопоставление аполлонического и дионисийского начал представлено иначе, чем в более поздних текстах Серебряного века: в данном стихотворении очевидно, что представителем аполлонического начала выступает Пигмалион. Обратимся к лексике той части текста, которая связана с этим именем: «послушный камень», «ясной красоте». Представители хтонического мира, явно связанного с дионисийством, появляются уже в строках, говорящих о Персее: «крылатый конь», «дракон», который «в бездну канул». Далее этот мотив переходит и во фрагмент, связанный с Орфеем: «Скорбь и мрак», «на сумрачном пороге // В сонме плачущих теней».

Не совсем мотивированным, на первый взгляд, выглядит в стихотворении появление победного рога:

Но незримый враг восстанет,
В рог победный не зови – [62, с. 70]

Несмотря на то, что как сигнальный инструмент рог был известен еще в древности (он использовался пастухами, сторожами, воинами), он никогда не упоминается как атрибут Орфея. Данный артефакт скорее связан с одним из псалмов царя Давида: «Господь утверждение мое, и прибежище мое, и Избавитель мой, Бог мой, Помощник мой, и уповаю на Него, Защититель мой, и рог спасения моего, и Заступник мой» (Псалом 17). [169, с. 54] Как видно, это одно из наименований христианского бога, что в очередной раз указывает на то, что путь любви мыслится Соловьевым только в контексте божественного откровения.

Встает вопрос, что понимает автор под словом подвиг, вынесенным в заглавие стихотворения. Подвиг для Соловьева – это попытка победить смерть.

Пигмалион дает жизнь мертвому материалу, Персей спасает от неминуемой гибели Андромеду, Орфей сумел убедить владыку царства мертвых вернуть Эвридику к жизни. Однако не все эти три подвига связаны с любовным переживанием. Выбивается из триады явным образом Персей. Его подвиг – победа над драконом – одно из испытаний, которое должен выдержать герой. Андромеда (в совокупности с правами на царствование) – награда, которую Персей получает. То есть мы видим не подвиг во имя любви, а героический подвиг (ср. с аналогичным подвигом Геракла, спасшим Гесиону).²

После обращения к стихотворению «Три подвига» становится понятным, что Соловьев подразумевает под «творческим трудом», который должен быть совершенен, чтобы «вырвать у смерти всю ее добычу» и создать духовно-телесного человека. Как пишет сам автор в завершении «Смысла любви», «всякая сознательная действительность человеческая, определяемая идеею всемирной сизигии и имеющая целью воплотить всеединый идеал в той или другой сфере» [63, т. II, с. 547], производит в этих сферах «реальные духовно-телесные токи» [63, т. II, с. 547]. Эти токи «постепенно овладевают материальною средою, одухотворяют ее и воплощают в ней те или другие образы всеединства – живые и вечные подобия абсолютной человечности» [63, т. II, с. 547]. Именно этот путь и нашел свое воплощение в стихотворении Вл. Соловьева «Три подвига» еще за десять лет до написания трактата «Смысл любви».

Таким образом, миф об Орфее и Эвридике в стихотворении Соловьева выполняет функцию иллюстративного материала по отношению к формирующимся философским взглядам автора. При этом сама структура взятой из античности основы остается практически неизменной по отношению к более ранней культурной традиции. Соловьев не стремится к переосмыслению древнегреческого мифа, который, скорее напротив, воспринимается как застывшая данность.

В течение последующих двадцати лет миф об Орфее и Эвридике остается невостребованным литературой (в 1902 году к нему обратится А. Блок, но в

совершенно ином контексте). На наш взгляд, отсутствие интереса к обозначенному сюжету связано с тем, что в 1880-1890-е гг. еще не формируется общая концепция или эстетика символизма как направления. Данный период подробно описан Ханзен-Леве в книге «Русский символизм». Поэты выделенного им «диаволического» периода, приходящегося как раз на «провальные» для орфической темы годы, творят собственный индивидуальный миф: «Исход из имманентного мира в мир «идеальный» (мыслимый, представляемый, возможный, трансцендентный) неминуемо приводит диаволиста к изоляции, одиночеству и полному отчуждению. Обособление от других и замкнутость внутри себя – вот плата за свободу, дающую художнику богоподобную силу и власть, реализовать которые, впрочем, оказывается невозможно из-за отсутствия объектов их применения – и тот, кто наделен силой и властью, сам становится собственным рабом». [207, с. 87] Понятно, что при таком самопозиционировании неактуальной является выработка примера универсального образа поэта, которым станет восприниматься Орфей в начале XX века. Именно в это время у символистов начнет складываться метапозиция, в то время как для 1890-х годов характерно стремление поэтов к обособлению, к отказу от всякой универсальности: «Можно сказать, что и в целом доминирует представление о художнике-демиурге, как об «одиноким путнике», идущем по изолированному жизненному пути, как бы развертывая линейно автономный мир своего «я»». [207, с. 117] Период 1880-1890-х годов является лиминальным в русской поэзии. Авторы отказываются от реализма 1860-70-х годов, от некрасовской гражданственности. Именно с этим будет связано новое обращение к античности и поиск протопэста в художественной системе, максимально далекой от проживаемой реальности.

2.2. Обращение Александра Блока к мифу об Орфее и Эвридике

Первым представителем Серебряного века, обратившимся после Вл. Соловьева к мифу об Орфее и Эвридике, является А. Блок. Но рецепция в данном случае не носит смыслообразующего концептуального характера. Как и все в лирике Блока, текст об Орфее будет встраиваться в определенный цикл и прочитываться в его контексте, а не как обособленное произведение.

Античный след в творчестве А. Блока представлен не так широко, как у многих других авторов Серебряного века. Литературоведы пишут о соотнесенности гностического мифа о Софии-Ахамот и античного сюжета о Прокриде и Кефале со всей лирической трилогией Блока³. Однако и другие древнегреческие мифы находят свое воплощение в ряде текстов автора. Интересующий нас сюжет об Орфее и Эвридике, в частности, представлен в последнем стихотворении книги «Стихи о Прекрасной Даме», датированном 1902 годом, «Дома растут, как желанья...». Это период, характеризующийся становлением поэтики Блока в рамках символизма.

Обращение данного автора к античности в этот период осмысляется в рамках восприятия современности как завершения определенной эпохи. Рубеж веков осознавался поэтом как период, аналогичный тому, который переживала Римская цивилизация накануне своего окончательного разрушения. Универсальная задача поэта виделась в противостоянии образовавшемуся хаосу мироздания. Названные особенности станут лейтмотивными и в стихотворении «Дома растут, как желанья...».

Во-первых, в данном стихотворении идеальный мир, создаваемый словом Орфея, искажается, обращаясь своей противоположностью:

Дома растут, как желанья,
Но взгляни внезапно назад:
Там, где было белое зданье,
Увидишь ты черный смрад. [11, т. I, с. 131]

Мифический герой становится демиургом, но его творение не имеет устойчивой структуры в разрушающемся мире.

Во-вторых, отсюда вытекает идея преемственности. Блок воспринимает себя наследником Орфея. Поэт обозначает это через повторение судьбы

мифического героя. В последних четырех строках монолог ведется от первого лица, хотя до этого момента герой явно отделен от Орфея, несмотря на то, что находится в непосредственной близости. На это указывает использование местоимений второго лица и обращение к герою мифа: «Ты, Орфей, потерял невесту...», но буквально через строку лирический герой начинает отождествлять себя с Орфеем:

Я закрою голову белым,
Закричу и кинусь в поток. [11, т. I, с. 132]

Блок почти полностью отказывается от внешнего сюжета мифа: единственный намёк на него («Ты, Орфей, потерял невесту, – // Кто шепнул тебе: – Оглянись?..») отсылает к наверняка известной читателю истории. Однако Блок отталкивается от античного сюжетного строя, изменяя контекст гибели фракийского певца. Он погибает не от ярости вакханок. К смерти его приводит повторная потеря возлюбленной. С большой долей вероятности можно говорить о том, что Орфей Блока кончает жизнь самоубийством («Я закрою голову белым, // Закричу и кинусь в поток»)⁴. Блок и сам 7 ноября 1902 года отправился на студенческий бал в Дворянское собрание для решительного объяснения с Л. Менделеевой с предсмертной запиской в кармане, которой он, по счастью, не воспользовался. Однако тема самоубийства явно в этот период была Блоку близка.

Л. Силард отмечает в статье ««Орфей растерзанный» и наследие орфизма» важную особенность стихотворения Блока «Дома растут, как желанья...»: контаминацию образов Орфея и Офелии, которая поддерживается не только на уровне звуковой схожести имен, но и на уровне образной системы текста. Важна и «оговорка» автора, назвавшего Эвридику, не появляющуюся в стихотворении, невестой («Ты, Орфей, потерял невесту...»).

Особенно ярко данная контаминация реализуется в последних строках «благодаря возможности связать мотивы падения тела в поток – в том и другом смысловом поле» [182, с. 87]. Напомним, что в пьесе Шекспира смерть Офелии воспринимается неоднозначно:

...Кончина

Ее темна, и, не вмешайся власть,
Лежать бы ей в неосвященном месте
До гласа грубного... [76, с. 708]

Собственно, сцена 1 акта V открывается рассуждением могильщиков о том, не является ли смерть Офелии самоубийством.

Отдельного внимания заслуживает метафора «благовонного речного цветка», возникающая в последней строке стихотворения Блока («И всплывет, качнется над телом // Благовонный, речной цветок»), которая может соотноситься с цветами Офелии:

Над речкой ива свесила седую
Листву в поток. Сюда она пришла
Гирлянды плестъ из лютика, крапивы,
Купав и цвета с красным хохолком,
Который пастухи зовут так грубо,
А девушки – ногтями мертвеца.
Ей травами увить хотелось иву,
Взялась за сук, а он и подломись,
И, как была, с копной цветных трофеев,
Она в поток обрушилась... [76, с. 705]

Процесс плетения, которым занята Офелия, может быть соотнесен с одной из древнейших индоевропейских «ремесленных» метафор искусства поэзии – «плетение слов» или «плетение стиха». Гринцер Н.П. и Гринцер П.А. в книге «Становление литературной теории в Древней Греции и Индии» указывают на скрытое присутствие этой метафоры в поэмах Гомера в тех сценах, где Елена и Пенелопа ткут полотно. Это дает нам основание для подобных сопоставлений и применительно к героине трагедии Шекспира. Данная соотнесенность с темой поэтического творчества служит еще одним элементом, сближающим образы фракийского певца и шекспировской героини.

Контекстуально контаминация Орфея и Офелии поддерживается другими стихотворениями Блока. Например, «Песня Офелии» и «Офелия в цветах, в уборе...» в «Ante Lucem», «Песня Офелии» в «Распутьях»:

А мимо тихо проплывало
Под ветками плакучих ив
Её девичье покрывало
В сплетьи майских роз и нимф. [11, т. IV, с. 62-63]
А также:

Я не нашла моих лилий в поле,
Я не искала плакучей ивы -

плакучей ивы. [11, т. I, с. 137]

Лилия, возникающая в стихотворениях «Дома растут, как желанья...» и «Песня Офелии», также сближает образы Орфея и Офелии. Сама по себе лилия – весьма неоднозначный в смысловом отношении символ. Мишель Пастуро указывает, что «она встречается как на месопотамских цилиндрических печатях, египетских барельефах и микенской керамике, так и на галльских монетах, сасанидских тканях, индийской одежде и японских «гербах». Но вот символическое значение этого цветка меняется от культуры к культуре» [163, с. 103]. Более ранние символические значения чистоты, плодovitости и господства в Средние века дополняются отчетливым религиозным смыслом. Лилия постепенно становится в иконографии символом Девы Марии.

Момент, связанный с контаминацией образов Орфея и Офелии, отсылает нас к различным философским учениям об андрогинности и андрогине как высшей форме человека, которые, в частности, были достаточно широко распространены в Серебряном веке. Ярче всего они нашли свое отражение во взглядах Н.А. Бердяева, чьи работы по обозначенной теме, вторичные по отношению к Якобу Бёме и христианству, нашли свое художественное решение в стихотворении Н. Гумилева «Андрогин»:

Тебе никогда не устанем молиться,
Немыслимо-дивное Бог-Существо.
Мы знаем, Ты здесь, Ты готов проявиться,
Мы верим, мы верим в Твое торжество. [25, т. I, с. 174]

Встает вопрос, чем в данном стихотворении становится миф об Орфее и Эвридике: всего лишь красивой, полностью демифологизированной основой или важным смыслообразующим компонентом? Скорее всего, Блоку важна сама идея сакральности словесного творчества, преемственности. Образ Орфея легко вписывается в контекст современного Блоку активно меняющегося мира, в котором «Дома растут, как желанья...», «...все вещи меняют место». Отметим, что античность у Блока всегда растворяется в современности, а не существует как некая изолированная модель мира.

Зная, насколько значима символика цвета в творчестве Блока, нельзя не обратить внимания на последние четыре строки стихотворения:

Я закрою голову белым,
Закричу и кинусь в поток.
И всплывёт, качнётся над телом
Благовонный речной цветок. [11, т. I, с. 132]

Белый цвет характерен для мира Блока. Контекст данного стихотворения предполагает возможность различных трактовок его употребления. Белый цвет может восприниматься как атрибут невинности, традиционно сопровождающий Офелию (белый цвет подвенечного платья). У Шекспира Лаэрт произносит на свежей могиле сестры следующие слова, обращаясь к священнику:

Пусть из ее неоскверненной плоти
Взрастут фиалки! – Помни, грубый поп:
Сестра на небе ангелом зареет,
Когда ты в корчах взвоешь [76, с. 708]

Белый цвет имеет непосредственное отношение и к древнегреческим орфикам, носившим белую одежду. На это, в частности, указывает А.Ф. Лосев в книге «Античная мифология в ее историческом развитии».

Данное определение («белый») в произведениях Блока, по данным исследователей, часто употребляется с лексемами «птицы», «зареву», «огонь», «храм», «мечта», «церковь», «ангел» и рядом других. Автором учитывается как прямое значение слова «белый», так и возможные метафорические прочтения. Традиционно белый цвет является символом чистоты, одухотворенности, божественного начала.

Б. Соловьев отмечает, что у Блока «эпитет словно бы взрывает обычное представление о предмете повествования, поэт неожиданным образом сталкивает прилагательное с обозначаемым им явлением, переводя понятия духовного и морального порядка на сложную цветовую гамму». [189, с. 71]

Белый цвет в поэзии Блока используется в том числе для обозначения ауры, сопровождающей предмет: «белая смерть». Не случайно один из «Орфеев» Серебряного века Борис Бугаев взял псевдоним Андрей Белый. «Белый – значит посвятивший себя Вечной Женственности». [89, с. 202]

В цикле «Стихи о Прекрасной Даме» мы встречаем обращение к ней, связанное с символикой белого цвета:

Белая Ты, в глубинах несмутима,
В жизни строга и гневна.

Тайно тревожна и тайно любима.
Дева, Заря, Купина. [11, т. I, с. 102]

«В первом томе преобладает белый цвет, это том Прекрасной Дамы. До конца жизни это была любимая книга Блока» [89, с. 206], – пишет Баевский В.С. в своей «Истории русской поэзии».

С другой стороны, в контексте всего стихотворения белый цвет сразу вызывает в памяти древнегреческую Белую или Левкадскую скалу, с которой было связано три важнейших функции. Страбон указывает на то, что с нее раз в год сбрасывали преступников. Данный обряд имел символическое значение и не грозил объекту смертью, однако он указывает на распространенное ранее жертвоприношение Аполлону. Вторая функция Белой скалы заключалась в том, что она служила местом самоубийства влюбленных. Данный мотив легко соотносим как с темой Офелии, так и с предполагаемым нами самоубийством Орфея. Наконец, еще Гомер указывает на то, что Левкадская скала помещается у входа в подземный мир, следовательно, по мнению Лосева А.Ф. «свержение с Белой скалы в море есть символ схождения в Аид» [149, с. 294].

Таким образом, возможно двоякое прочтение финала стихотворения. С одной стороны, это уже обозначенное нами самоубийство Орфея, потерявшего возлюбленную; а с другой, указание на вечный круговорот жизни и смерти, в котором выход из царства мертвых на поверхность лишь подготавливает новое погружение туда.

Серов Н.В. в своей работе «Светоцветовая терапия» пишет: «испокон веков белый цвет ассоциировался с духами предков и наделялся свойствами очищения и божественности» [181, с. 61], что позволяет нам предположить, что в тексте Блока речь идет о ритуальном очищении, очищении не только смертью, но и водой, ведь во многих культурах, от индийской до греческой, существует или существовало подобное представление. Омовение, очищение как необходимое условие для перехода в некое новое качество отмечал Арнольд ван Геннеп в работе «Обряды перехода». К примеру, церемония инициации брахмана состояла из следующих этапов: пострижения, омовения, перемены одежды, при котором старые вещи также должны быть брошены в

воду, изменения имени и ряда других. Вспомним теперь то, что мы уже отметили выше: Блок видит в себе преемника Орфея и, значит, он действительно переходит в новое качество, бросившись в воды, отрекаясь и очищаясь от всего земного. Эту гипотезу подтверждают последние строки:

И всплывёт, качнётся над телом
Благовонный речной цветок. [11, т. I, с. 132]

М.М. Маковский указывает, что цветок является одновременно символом души человека и символом начала, рождения чего-либо нового.

Двадцать лет спустя М. Кузмин пишет стихотворение, последние строки которого подчеркнуто отсылают к последним строкам «Дома растут, как желанья...». Речь идет о тексте «Муза», созданном в феврале 1922 года:

В глухие воды бросив невод,
Под вещей лепет темных лип,
Глядит задумчивая дева
На чешую волшебных рыб.
То в упоении зверином
Свивают алые хвосты,
То выплывут аквамарином,
Легки, прозрачны и просты.
Восторженно не разумея
Плодов запечатленных вод,
Все ждет, что голова Орфея
Златистой розою всплывет. [41, с. 468]

По сравнению со стихотворением Блока Кузмин изменяет некоторые детали, связанные с колористикой и символикой цветка. Если в тексте «Дома растут как желанья...» присутствуют лишь два цвета, находящиеся на противоположных полюсах восприятия: черный и белый («белое зданье», «черный смрад», «закрою голову белым»), то у Кузмина картина усложняется: «темные липы», «алые хвосты», «выплывут аквамарином», «прозрачны», «златистой розою». Силард отмечает в последовательности смены данных цветов соотнесенность с процессом трансмутации в философской алхимии: «от глухой тьмы мира 1-й строфы (nigredo) через алость (rubedo) и зеленоватость аквамарина (звучанием отсылающего к ассоциации с водами и aqua regia) 2-й строфы к «златистой розе», т.е. «золотой белой розе» (aurum argentum) с ожидаемым завершением Opus Magnum в финальной строфе» [182, с. 96]. «Черно-белое» стихотворение Блока оказывается важно этим цветовым

контрастом. Символика белого цвета, как в контексте конкретного стихотворения, так и поэтики Блока в целом, связана с двумя основными значениями. Во-первых, это цвет чистоты и невинности (в стихотворении «Дома растут, как желанья...» контаминируются образы Орфея и Офелии). Во-вторых, белый – цвет смерти. Белым саваном укрывали покойников, Левкадская или Белая скала помещалась у входа в Аид, согласно античным мифам. Что же касается черного цвета, то, как отмечает Баевский В.С.: «Это символ чего-то грозного, опасного, но в то же время мистически значительного, чреватого мистическими откровениями» [89, с. 203]. Оппозиция черного и белого цветов не может не вызывать в памяти спор между черными и белыми монахами в XII веке. Так, Петр Достопочтенный в письме аббату Клерво упрекает того в чрезмерной гордыне за то, что он выбрал для облачения белый цвет, аргументируя это тем, что белый цвет – цвет праздника, славы и Воскресения, а черный – цвет смирения. Это становится важным, если учесть, что истоки «символизма Вл. Соловьева и поэтов поколения Блока уходят в мистицизм Средневековья и Возрождения» [89, с. 203].

Важной представляется и символическая замена «благовонного речного цветка» на «златистую розу». Еще А.Н. Веселовский в статье «Из поэтики розы», а вслед за ним и В.Н. Топоров указывали, что в античности роза являлась символом смерти. Именно с этим связан праздник Розалии, во время которого гробницы умерших украшались венками из роз. Как полагает большинство исследователей, именно от названия этого праздника произошло слово «русалка»⁵ Позднее «розы стали принадлежностью похорон, их возлагали на изображения ларов – предков, домовых и у Гекаты был венок из роз» [103, с. 306].

Кроме того, можно проследить влияние Гюстава Моро на образный строй стихотворения Кузмина. В частности, картины 1865 года «Фракиянка с головой и лирой Орфея», на которой центральная фигура девушки, держащей в руках обретенные артефакты, расположена на фоне раскидистого куста роз. Подборка его репродукций публиковалась в журналах «Аполлон» и «Мир искусства» в

1911 году, а в 1912 году в Санкт-Петербурге прошла грандиозная выставка «Сто лет французской живописи», организованная тем же журналом «Аполлон». Кроме того, по случаю вышли серии открыток, в том числе и с репродукциями картин Моро⁶.

Наконец, символика розы отсылает нас к поэме Блока на средневековый сюжет «Роза и крест». В.М. Жирмунский в статье «Драма Александра Блока «Роза и крест». Литературные источники» указывает на серьезную проработку поэтом максимально широкого корпуса литературы на данную тему. Кузмин, таким образом, подхватывает тему андрогинности, возникающую в стихотворении Блока, рядопологая образ Орфея и розу как символ женственности (напомним, что в церковной поэзии Мадонна фигурирует как Sancta Rosa – «святая роза», а в народных песнях роза обозначает девушку, земную любовь).

В хронологическом отношении стихотворение Кузмина отнесено к границе леса и реки, в то время как произведение Блока явно вписано в контекст городского пространства. Стык реки и леса позволяет Кузмину, с одной стороны, актуализировать древесную (природную) сущность неназванной Эвридики, а с другой, – подспудно обратиться читателя к единству противоположных стихий: воды и суши. Именно в этом единстве каменной тверди и изменчивой влаги и рождается истинное искусство, представленное символическим образом отсеченной головы фракийского певца.

В то время как Кузмин стремится к возвращению к семантическому кругу опорного мифа, у Блока контексты греческой мифологии соприкасаются с мотивно-образными комплексами его лирики (в частности, миф об Орфее с шекспировской Офелией). Блок и его будущая жена Л.Д. Менделеева, находясь в 1898 году в подмосковном имении Боблово, играли в любительском театре Гамлета и Офелию, поэтому гамлетизм свойственен ранней лирике Блока, к которой и относится хронологически стихотворение «Дома растут, как желанья...».

Таким образом, обращение Блока к мифу об Орфее и Эвридике должно рассматриваться не изолированно, а в контексте всего цикла «Стихов о Прекрасной Даме». Значимость цикла как целостной единицы в творчестве Блока давно стала общим местом исследований, посвященных поэтике данного автора. Среди наиболее авторитетных имен могут быть названы Л. Гинзбург, З.Г. Минц, В.А. Сапогов. В книге Дарвина М.Н. и Тюпы В.И. «Циклизация в творчестве Пушкина» высказано интересное замечание, касающееся структуры подобных текстопостроений, которое может быть применено и к сборнику «Стихов о Прекрасной Даме»: «Отдельное произведение в цикле способно как «собирать» смысл целого, так и «рассеивать» его. Поэтому отдельное произведение в цикле не совсем подобно части в самостоятельном литературном произведении... Отдельное произведение цикла и вне его сохраняет статус своей художественной самостоятельности... Поэтому в циклической художественной форме важна, на наш взгляд, не столько подчиненность части целому, как в самостоятельном литературном произведении, сколько сама эта связь частей» [117, с. 29-30]

В качестве такой связи выступает включенность текста «Дома растут, как желанья...» в общий мотиво-образный комплекс цикла «Стихов о Прекрасной Даме», при которой акцентируется не только антологическая основа стихотворения, но и парадигматические связи текстов внутри сборника. Следовательно, обращение А. Блока к мифу об Орфее и Эвридике, бесспорно, являясь значимым, не носит концептуального характера. Характерно, что интересующий нас античный сюжет больше не встречается в текстах поэта.

2.3. Формирование мифа об Орфее в творчестве Вячеслава Иванова.

В. Иванов является одним из центральных авторов, наравне с Брюсовым и Белым, в творчестве которого и находит свое воплощение символистский миф об Орфее. Поэт воспринимал миф как развернутый символ, а символ как структурный элемент мифа. Ключевым мифологическим персонажем для Иванова становится Дионис, историю которого автор напрямую соотносит с

мифом о Христе. Оба персонажа проходят через смерть и последующее возрождение. Типологическое сходство Христа и Орфея также невозможно отрицать. В качестве примера приведу слова современного исследователя Сусленкова В.Е: «Показательно, что язычники считали, будто христиане свою Светлую Седмицу поместили на день весеннего равноденствия, копируя их священные ритуалы, когда мисты Аттиса празднуют воскресение своего бога и совершают очистительные обряды. Определенным доказательством того, что такие сопоставления Христа и страдающих Аттиса и Орфея были распространены, может быть изображение Орфея, распятого на кресте, увенчанного лежащим «лодкой» полумесяцем (обозначением Аттиса Менократора – «повелителя месяца»))» [192, с. 503]. Образ Орфея плотно входит в круг древнегреческих имен, часто встречающихся в творчестве Иванова, и воссоздается в таких его стихотворениях, как «Орфей» (сборник «Кормчие звезды») [31, т. I, с. 577], «Орфей растерзанный» (сборник «Прозрачность») [31, т. I, с. 801-804], «Дрема Орфея» (сборник «Свет вечерний») [31, т. III, с. 496], а также статье «Орфей» [31, т. III, с. 704-707].

На вопрос о том, почему этот образ столь значим для Иванова, автор сам дает ответ в статье «Орфей», когда пишет, «что серия Орфей равно объемлет произведения поэзии и изложения философов, поскольку оба рода могут представлять достоверные свидетельства внутреннего опыта и рассматриваться как ознаменовательные изображения мистического познания» [31, т. III, с. 704]. Для Иванова Орфей был пророком и земным воплощением как Аполлона, так и Диониса. «Орфей – движущее мир, творческое Слово; и Бога-Слово знаменует он в христианской символике первых веков. Орфей – начало строя в хаосе; заклинатель хаоса и его освободитель в строе. Призвать имя Орфея значит воззвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей без него осознать собственное бытие: «*fiat Lux*»»⁷ [31, т. III, с. 706].

Обратимся к стихотворению «Орфей», входящему в сборник «Кормчие звезды». Его сюжет – спуск Орфея в Аид. Эвридика при этом остается как бы за

кадром, ее имя, как и в других названных нами текстах, даже не упоминается. Автору важна лишь сила искусства Орфея, способная преодолеть смерть. Орфей для Иванова не столько поэт, сколько пророк и заклинатель. Хотя, как уже отмечалось ранее, Иванов воспринимает Орфея в качестве фигуры, в равной степени воплощающей аполлоническое и дионисийское начала, в анализируемом стихотворении он все же ближе Аполлону. На это указывает лирический жанр («победительный пэан»), к которому обращается Орфей. Ядром данного жанра были хоровые гимны в честь бога Аполлона. Более того, самого Аполлона иногда называли Пэаном. Таким образом, исполняя пэан, Орфей, с одной стороны, становится «заклинателем хаоса» подземного мира, укротителем хтонических чудовищ, а с другой – приобретает черты двойника Аполлона. Он «доверчиво нисходит» в бездны Аида, полностью полагаясь на волю богов. Сами боги при этом противопоставляются слепой судьбе. Их действия и решения строго подчинены достижению определенной цели: Орфей должен приобщиться к знанию мертвых, чтобы стать настоящим поэтом в сакральном понимании этого слова.

С самых первых строк автор утверждает, что спуск Орфея в подземное царство был санкционирован богами для того, чтобы поэт мог познать тайны вечности:

Не Судьба – незрячий пастырь – властным посохом, Орфей! –
Боги путь твой указали промыслительной рукой... [31, т. I, с. 577]

Иванов, в полном соответствии с разработанным им поэтическим каноном, насыщает свое произведение огромным количеством древнегреческих имен, понятий, сюжетов. Самая первая строка отсылает нас к богиням судьбы: мойрам и паркам, тюхе и ананке (последние имена относятся к более поздней эллинистической эпохе). Возникает в тексте и образ Эриний – богинь мщения подземного мира:

Видит ловчий лет Эринний⁸ на пахучий крови след [31, т. I, с. 577].

По преданию, они родились из капель крови, упавших на землю при оскотлении Урана.⁹ Особенно жестоко эти существа карали убийц.

Также Орфей встречает в подземном мире Горгон¹⁰, что не совсем мотивировано, так как они, согласно мифическим сказаниям, обитали по ту сторону Океана на крайнем Западе:

Видит пленных вечный ужас в медяных тюрьмах Горгон.
И, с Харитой неразлучен, уклонясь от многих рук,
К нам восходит и заводит победительный пэан [31, т. I, с. 577].

Строго говоря, появление Хариты в последних строчках стихотворения тоже не совсем мотивировано. Как указывает «Словарь Античности» Йоханнеса Ирмшера, Хариты – богини красоты и женской прелести, считавшиеся дочерьми Зевса и Евриномы, дочери Океана. Как и другие богини, упомянутые в стихотворении Иванова, хариты – тройственные богини: Евфросина, Талия и Аглая.

Противоречит канону мифа и концовка стихотворения. Напомним, что Орфей, нарушив запрет богов подземного мира, оглядывается и навсегда теряет свою возлюбленную. Вернувшись в мир живых людей, Орфей пребывает в глубокой грусти. То, что он, согласно Иванову, «заводит победительный пэан»¹¹, заставляет задуматься о переосмыслении мифа Ивановым. И полное исключение Эвридики из контекста, и восприятие финала как победы Орфея, и значимость самого акта спуска в Аид и успешного познания его тайн¹² – все это смещает акцент с любовной коллизии на сакральную функцию поэзии и особое место творца в мире. Орфей должен пройти своеобразный обряд инициации, заключающийся в познании тайн загробного мира. Только после этого может возникнуть настоящая поэзия. Именно этот момент является одним из центральных в неомифе символистов.

Показательно в этой связи, что в ранних культурах функции шамана и поэта-пророка не разделялись. Арнольд ван Геннеп в книге «Обряды перехода» пишет о сходных обрядах посвящения не только у орфиков, участников фракийских религиозных обществ и элевсинских мистерий, что вполне закономерно, но и у жителей Гвинейского побережья, Меланезии, островов Фиджи, Банкс и Новые Гебриды. Мифы об инициации шаманов урало-алтайских народов ван Геннеп объединяет в одну большую группу. Часть этой

церемонии, приведенная ниже, полностью совпадает с путем Орфея: «5) шаман умирает, его душа отлетает в страну духов, богов, мертвых, чтобы узнать ее топографию и усвоить необходимые знания, чтобы приручить злых духов, а добрых сделать помощниками; 6) шаман возвращается к жизни, возрождается, затем отправляется к себе домой или ходит от деревни к деревне. Наконец — и это факт важный, но не отмеченный в исследованиях о шаманстве, — «шаманство», т.е. совокупность действий шамана, во время церемонии имеет ту же последовательность: трансы, смерть, путешествие души в другой мир, возвращение; в особом случае (болезнь и т.д.) применение знаний, приобретенных в сакральном мире. Таким образом, это полный эквивалент жертвы классического типа» [100, с. 101-102]. В.М. Жирмунский в «Легенде о призвании певца» также указывает на общность мифов, связанных с божественной инспирацией, у узбекских бахши, киргизских манасчи, казахских акынов и т.д. Чудесное призвание происходит, как правило, во сне. Неофиту являются либо души умерших предков, либо другие представители сакрального мира и наделяют его даром певца. Сон в этих сюжетах, естественно, является аналогом сакральной смерти.

Известно, что инициация зачастую и осмысливается как смерть и новое рождение. Структурно стихотворение В. Иванова строится по модели обрядов инициации, описанных ван Геннепом. Особенность этой структуры заключается в ее трехчастности: выделение индивида из общества (так как переход должен происходить за пределами устоявшегося мира), пограничный период и возвращение, реинкорпорация в новом статусе. Не вдаваясь в подробности, отметим, что подобная трехчастная структура характерна для обрядов посвящения в возрастные классы, социальные группы, магически-религиозные братства, политические и военные общества, в том числе посвящения в сан жреца, колдуна, вождя или царя.

В стихотворении «Орфей», как мы уже сказали, эта структура полностью соблюдена. Сначала боги провоцируют Орфея покинуть мир живых (смерть Эвридики всего лишь повод) — это первая часть названного обряда:

Не Судьба — незрячий пастырь — властным посохом, Орфей! —
Боги путь твой указали промыслительной рукой,
И склонили путь рыданий к безнадежным глубинам,
И живым увидеть оком дали тихой Смерти дол [31, т. I, с. 577].

Далее следует второй, пограничный этап, заключающийся в детальном познании загробного мира. Для обрядов инициации характерна довольно длительная временная протяженность этого этапа, обозначающая окончательный разрыв с прошлым. В стихотворении В. Иванова Орфей успевает разглядеть самых разнообразных обитателей Аида (они были названы выше), а значит, его посещение не было мимолетным. При этом возникает ощущение, что первоначальная цель Орфеем вообще забыта. Автор ни словом не обмолвился о встрече с богом царства мертвых, о попытке вернуть Эвридику к жизни. Скорее, наоборот: Орфей познает тайны загробного мира, жизнь его обитателей, ужас бездны и возвращается на землю, «уклонясь от многих рук», в том числе, возможно, и от рук Эвридики.

Третий этап — возвращение в новом статусе — мыслится как победа героя и окончательное становление его как поэта:

И, с Харитой неразлучен, уклонясь от многих рук,
К нам восходит и заводит победительный пэан [31, т. I, с. 577].

Говоря о языке стихотворения, необходимо отметить искусственность и некоторую «громоздкость» лексики. Многочисленные отступления от грамматических и словообразовательных норм (промыслительной, умолильной, невридиму, уклонясь) вызывают ассоциации, с одной стороны, с классическими переводами Жуковского «Одиссеи» Гомера, фрагментов «Илиады» и «Энеиды», а с другой — с переводом Гнедичем «Илиады». Конструирование сложных прилагательных («бледноликий <...> Аид», «цветоносною землей»), использование усеченных форм («вечны створы», «разверз Аид», «невредиму быть певцу») наряду с насыщенностью стихотворения мифологическими именами должно погрузить читателя в атмосферу Древней Греции периода архаики.

Обращает на себя внимание и то, что позиция автора стихотворения сопоставима с позицией хора в древнегреческом театре:

В сумрак бездны, над которой наш беспечный хор скользит,

Он доверчиво нисходит к рою зыблемых теней [31, т. I, с. 577].

Известно, что хор в древнегреческой трагедии содействовал автору в выяснении смысла произведения, раскрывал душевные переживания его героев, давал оценку их поступков. Хор прославлял богов и героев, что объясняет обилие положительной оценочной лексики в стихотворении: «властный посох», «промыслительной рукой», «даровали мудро боги». В ранних трагедиях Эсхила («Персы», «Просительницы») практически все действие разворачивалось за пределами видимости, кроме хора и корифея на сцене зачастую мог присутствовать лишь один актер. Реплики хора должны были описать действие, невидимое зрителю. Стихотворение В. Иванова «Орфей» также можно рассматривать как умелую стилизацию партии древнегреческого хора.

Прямым отражением ассоциаций с древнегреческим театром может служить стихотворение «Орфей растерзанный», в сюжетном плане продолжающее стихотворение «Орфей». Оно прочитывается как диалог двух хоров (океаниды и менады) с актером (Орфей). Все свершаемые действия проговариваются самими менадами. Таким образом, В. Иванов сознательно обращается в своих произведениях к речевой организации древнегреческих трагедий. Наряду с выбранным мифологическим сюжетом и обилием соответствующей лексики это должно погрузить читателя в атмосферу античности. В названных произведениях Иванов формирует основу собственного мифа об Орфее, принятую впоследствии всей культурой Серебряного века.

Неслучайным представляется и выбор жанра дифирамба для стихотворения «Орфей растерзанный». На это указывает известный исследователь русской литературы Лена Силард в статье ««Орфей растерзанный» и наследие орфизма»: «...выбор жанра дифирамба означал для Вяч. Иванова обращение к той протоформе, в которой позднее расщепившийся культ (религиозное действо), искусство (театр-зрелище) и быт (обряд, укореняемый в быту) еще не дифференцировались. Таким образом, уже сам выбор жанра реализовал характерное для Вяч. Иванова стремление вернуться к

протоистоку, осознаваемому им как синкретическая мистериальная форма, в которой мысль еще не отделилась от чувства, а чувство – от действия и основу которой составляет соборное переживание. Вместе с тем обращение к протоистокам означало для Вяч. Иванова, как и для его собратьев в символизме, путь к будущему, поскольку будущее искусства они видели в синкретизации его форм на базе религиозного действия и в выходе за пределы, очерчиваемые собственно культурой» [182, с. 54-55]. Концепция стихотворения «Орфей растерзанный» перекликается с мыслями Иванова, оформленными в научных и критических статьях. В частности, в «Древнем ужасе» он пишет: «Жрец Солнца Орфей пал жертвою женщин и, растерзанный, уподобился их Дионису» [31, т. III, с. 105], акцентируя мысль об изначальной солярной сущности античного певца и его последующем приобщении к дионисийскому началу.

Кроме того, Иванову не чуждо и прямое отождествление себя с Орфеем, что станет еще одним опорным моментом формирующегося неомифа, характерным для многих представителей Серебряного века. Стихотворение «Дрема Орфея» открывается личным местоимением «Я» и написано полностью от первого лица («Я мелос медленно пою...», «И розы юные вплетают // В кифару томную мою» [31, т. III, с. 496]). Данный текст явно укоренен в предшествующей поэтической традиции и отсылает в первую очередь к стихотворениям А.С. Пушкина «Арион» и А.А. Фета «Шепот, робкое дыханье...». Но если цитатный «след» текста Фета, который нам, однако, кажется надуманным и несостоятельным, отмечался еще Р.Е. Помирчим в примечаниях к изданию Вячеслава Иванова из серии «Новая библиотека поэта» 1995 года (ср. «Когда поникнет в пурпур дымный» Иванов и «В дымных тучках пурпур розы» Фет, [205, с. 198] что является единственной перекличкой данных произведений), то очевидные параллели с пушкинским текстом до сих пор не обозначались. Совпадения прослеживаются начиная с ритмико-интонационной организации стихотворений: оба текста написаны четырех-стопным ямбом с цезурой после второй стопы. Образно-мифологический строй произведения

Иванова также может быть спроецирован на пушкинское стихотворение. Арион, конечно, не Орфей, но ряд принципиальных моментов позволяет говорить о контаминации данных образов: история метимнейского певца, вдохновившая Пушкина на написание стихотворения, как известно, основана на сакральной заклинательной силе поэзии, позволившей Ариону обрести спасение с помощью дельфинов, привлеченных его пением. Не менее популярен миф о том, что Орфей силой своей музыки мог умирять диких зверей, приводить в движение камни. Авторы обоих текстов напрямую соотносят себя с греческими певцами, на что однозначно указывает использование первого лица. Кроме того, Иванов, напрямую или метафорически переосмысляя, заимствует следующие образы исходного пушкинского стихотворения:

Я гимны прежние пою (Пушкин) [57, т. III, с. 15];
Ожившая разбудит лира гимны (Иванов) [31, т. I, с. 496];
Сушу на солнце под скалою (Пушкин) [57, т. III, с. 15];
...Сверкают спицы
Авророю зажженной колесницы, —
Из трепетов литые
Беззвучного огня (Иванов) [31, т. I, с. 496].

Ключевая в смысловом отношении строка стихотворения Пушкина: «Я гимны прежние пою», — перефразируется Ивановым в самом начале собственного текста: «Я мелос медленно пою...». Родство с пушкинской поэтикой, ощущаемое и самим Ивановым, представляется несомненным, однако более подробный анализ выходит за рамки данной работы¹³.

Образ Орфея становится одним из центральных в статье Иванова «Взгляд Скрябина на искусство». Данный текст важен как теоретическое переложение узловых моментов, созданного, в первую очередь самим Ивановым, мифа об Орфее. Фракийский певец становится символом «искусства не просто свободного, но и освобождающего» [31, т. III, с. 175]. Далее автор предлагает собственную интерпретацию кульминационного момента, связанного с оглядкой Орфея: «если бы Орфей не знал, что изводит из темного царства Эвридику, он не оглянулся бы на возлюбленную тень и, оглянувшись, ее не утратил. Но в такой мере глубины освободительно было искусство Орфеево,

что он уже не мог оставаться в неведении о себе и о своем деле. На значительной высоте восхождения к вершинам теургии перед глазами художников разоблачалась тайна их пути; тогда пронзала их внезапно воскресшая память о той Единой, которую Орфей звал Эвридикой: с трепетом и влюбленною тоской они обращали взор назад, к бездне небытия, откуда подымалась за ними изводимая из тьмы Красота-Жизнь, – и волшебная власть по кидала их, и они оставались по ее сторону теургического порога... Такова была доньше трагедия высокого художника». [31, т. III, с. 176]

Список текстов, в которых упоминается в том или ином контексте имя Орфея не ограничивается приведенными нами; в ряде стихотворений фракийский певец упоминается, не становясь центральным героем («Рассеян скудно по вселенной», «Певец в лабиринте»). Однако во всех произведениях Иванова, как художественных, так и критических, Орфей уже связан с символистским неомифом, узловые моменты которого формируются в поэтике названного автора.

2.4. Влияние Валерия Брюсова на формирование мифа об Орфее.

Брюсов пишет стихотворения, формирующие ядро темы Орфея, параллельно с Ивановым. Основной корпус этих текстов приходится также на 1903-1904 гг. Важно, что Брюсов, с одной стороны, поддерживает концепцию восприятия античного поэта, предложенную Ивановым, а с другой, привносит еще ряд значимых для общей структуры неомифа пунктов. Обозначенные моменты связаны с различающимися способами постижения и рецепции античности двумя крупнейшими представителями символистского направления.

В творчестве В. Брюсова важную роль играют античные мотивы и образы, проявляющие себя на самых разных уровнях созданных им текстов. «Для меня Рим ближе всего» [16, с. 122], – говорил он Волошину. И даже в заключительной речи на своем полувековом юбилее, отмечавшемся в 1923 году, Брюсов признавался в любви к Риму. Античность придавала его

творчеству вселенский характер, особую значительность и подталкивала читателя к поразительным аналогиям и параллелям.

Справедливо выделение М. Гаспаровым [13, т. VII, с. 548] двух периодов в творчестве Брюсова (ранние стихи и поздняя проза: 1890-е и 1910-е годы), когда античность играла особенно заметную роль, отразив серьезные сдвиги в истории страны и духовной биографии писателя. В общих чертах концепция Гаспарова представляется верной, хотя и несколько схематичной и прямолинейной. Хотелось бы подчеркнуть непрерывность античных пристрастий Брюсова на протяжении всей его творческой жизни. Интерес к античности возникал не вдруг и не убывал, а присутствовал постоянно.

Образ Орфея многократно возникает в творчестве Брюсова. Однако мифам, связанным с данным античным персонажем, полностью посвящено три произведения, созданных в течение весьма непродолжительного промежутка времени: с декабря 1903 года по ноябрь 1904 года. Это стихотворения «Орфей», «Орфей и Эвридика», «Орфей и аргонавты». В этих стихотворениях представлены основные сюжетные мотивы мифа. Правда, разрабатывает эту тему Брюсов как бы в обратном порядке. Сначала он обращается к моменту гибели героя (стихотворение «Орфей») и уже затем использует известные мифы о путешествии за золотым руном и об Орфее и Эвридике. Разрабатывая его, поэт обращается к кульминационному моменту: фракийский певец ведет возлюбленную из царства мертвых, но оборачивается, и Эвридика исчезает.

Теперь обратимся к более подробному сопоставительному анализу стихотворений. Наиболее ранним, как говорилось выше, является стихотворение «Орфей». Оно датировано декабрем 1903 года. В тексте рассматривается момент гибели героя от рук разъяренных вакханок:

И пал певец с улыбкой ясной.
До берега волны докатив,
Как драгоценность, труп безгласный
Принял на грудь свою прилив. [13, т. I, с.256]

За кадром остается история смерти Эвридики и спуска певца в Аид за своей женой. Финал стихотворения созвучен античному мифу. Он лишен

трагизма. Перед нами торжество искусства и надежда на соединение душ после смерти:

Но, не покинув лиры вещей,
Поэт, вручая свой обол,
Как прежде в Арго, в челн зловещий,
Дыша надеждой, перешел. [13, т. I, с. 256]

Брюсов, стремясь к дополнительной архаизации текста, использует стандартные средства воспроизведения античных тем в русской литературе, характерные, в частности, для антологической лирики. Так, он обращается к составным эпитетам: «сребропенных риз», «сладострастном бреде», «пышнокудрые наяды». Примечательно, что на протяжении всего стихотворения Брюсов использует постоянные эпитеты, ставшие таковыми еще в начале XIX века: «живые струны», «улыбкой ясной», «лиры вещей».

М.Л. Гаспаров в своей статье «Брюсов и античность» отмечает следующее: «Так как все сменяющие друг друга цивилизации равноправны и самоценны, то каждая из них интересна не тем, что в ней общего с другими, а тем, что в ней отличного от других. А это значит, что, рисуя иную эпоху, Брюсов всеми силами подчеркивает ее экзотичность, ее отдаленность от нашей. Именно поэтому он насыщает и перенасыщает свои римские романы археологическими реалиями и лексическими латинизмами; именно поэтому он стремится в своих переводах из римских поэтов к такому режущему слух буквализму...» [13, т. VII, с. 552]. Это высказывание в полной мере можно отнести и к стихотворению «Орфей». Брюсов очень активно использует историзмы (вакханки, ризы, менады, тирсы, лира, наяды, обол, челн), архаизм (чресла), традиционные для произведений античной тематики, и устаревшие церковнославянские неполногласные формы слов: ветр, брег. Кроме того, стихотворение наполнено мифологическими именами собственными: Орфей, Эвридика, Дионис, Арго, Орковы врата. Поэт сознательно стремится к тому, чтобы, с одной стороны, каждый читатель проникся ощущением античной эпохи, а с другой, столь явное использование традиций стихосложения XIX века подразумевает двойную архаизацию текста: античность накладывается на литературную традицию досимволистской эпохи. Стихотворение Брюсова

разрабатывает антологические мотивы сходным с золотым веком русской поэзии образом.

Интересно проанализировать причины, по которым вакханки убивают Орфея. В стихотворении Брюсова они поклоняются одному богу: Дионису. Орфей является олицетворением покоя. Менады же – это само буйство жизни, хаос. При этом Орфей понимает, но не разделяет ту страсть, которая владеет и движет ими. Если использовать терминологию, введенную впервые Фридрихом Шеллингом, но получившую популярность благодаря труду Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», то можно сказать, что в стихотворении Брюсова Орфей является носителем аполлонического начала, предполагающего чувство меры, самоограничение, свободу от диких порывов, мудрый покой творца. В противовес этому менады – носительницы дионисийского начала, которое включает в себе первобытный хаос и ужас, вакхический восторг, трепет опьянения и экстаза. Показательна сама лексика, которая связана с менадами: «юны», «живые», «буйство жизни» и т.д. Они поэтизируют миг, в то время как Орфей познал тайны вечности. Именно поэтому он пребывает «молча одичалый // При вольном вое...» их игр. И хотя у них общий бог, но вакханки отвергают покой ради наслаждений («Все жизни – в сладострастном бреде, // Вся вечность – в таинстве вина»). Орфей поет им о смерти, о загробном царстве, поэтому они убивают его, отвергая саму мысль о конечности земной жизни. Помимо того, что образ Орфея у Брюсова ассоциируется с покоем, он неразрывно связан с верой и надеждой («исполнен веры», «дыша надеждой»). В этом автор отступает от традиционной трактовки событий в мифе, согласно которой Орфей пребывает в унынии и отчаянье после неудавшейся попытки вернуть Эвридику. Даже в смерти Орфей сохраняет покой и красоту: «И пал певец с улыбкой ясной».

Показательно то, что даже перед угрозой смерти Орфей остается верен себе, творчеству. Он не сомневается в силе своей песни, в ее способности подчинять себе людей и силы природы. Возможно, Орфей у Брюсова сам искал смерти, ведь теперь он мог соединиться с возлюбленной. Вакханки

сравниваются автором стихотворения с пантерами («Они стремятся, как пантеры»), «но и пантер смирял напев». Почему же Орфею оказалось не по силам укротить ярость «безумных дев»? Скорее всего, он не стремится к этому. Его поэзия после смерти Эвридики и спуска в Аид – поэзия мертвых, поэзия вечности. Она уже не оказывает прежнего воздействия на тех, кому доступен лишь «прекрасный миг» и «сладострастный бред» жизни.

Обратимся к стихотворению «Орфей и Эвридика», датированному 1903-июнем 1904 года. Первое, что обращает на себя внимание, – это диалогическое построение произведения. Орфей ведет жену из царства мертвых, пытаясь при этом вызвать в ней отклик на свою любовь. Соответственно перед читателями разворачивается диалог героев, и лишь последние четыре строки – авторский комментарий последствий того, что Орфей оглянулся, нарушив запрет:

– И смотрит дико,
Вспять, во мрак пустой, Орфей.
– Эвридика! Эвридика! –
Стонут отзвуки теней. [13, т. I, с. 320]

В отличие от предыдущего стихотворения, здесь лексика абсолютно символистская. Стоит хотя бы обратить внимание на характерные для данного направления образы смерти («мертвенной тропой», «черной смерти пелена», «сердце – мертво, грудь – недвижна», «могила»), мрака, тени, тьмы. С образом Эвридики связаны черный цвет («Но на взорах – облак черный, // Черной смерти пелена») и мотив сна («Помню сны, – но непостижна, // Друг мой бедный, речь твоя», «Помню счастье, друг мой бедный, // И любовь, как тихий сон...»). При этом сон становится отражением не смерти, а земной жизни героини. Эпитеты, которые использует Брюсов, также соответствуют общему настроению произведения: «бледный лик», «мертвенной тропой», «мрак пустой», «тьме бесследной».

Кроме того, символистской является и главная мысль стихотворения: бессмысленность существования Эвридики в мире живых после того, как она познала тайны загробного царства. Л. Бугаева в статье «Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века» пишет, что здесь «в хорошо известную событийную канву легенды [Брюсов] вплетает два

существенных для бытования легенды в XX в. мотива – мистического знания и эротической любви. В поэтическом мире Брюсова мистическое знание связывается с образом Эвридики: «Ах, что значат все напевы // Знавшим тайну тишины! // Что весна, – кто видел севы // Асфоделевоу страны!», – в то время как образ Орфея пронизан мотивом эротической любви: «Вспомни, вспомни! луг зелёный, // Радость песен, радость пляск! // Вспомни, в ночи – потаённый // Сладкожгучий ужас ласк!»». [98, с. 501]

Орфей – певец и пророк – бесспорно, причастен знанию, но знанию земному, в то время как Эвридика, ведающая более глубокие, более сокровенные тайны, потеряла земные чувства и способность земного восприятия:

Но на взорах – облак черный,
Черной смерти пелена...
...Я лишь легкой тенью вею,
Ты лишь тень ведешь назад...
...Сердце – мертво, грудь – недвижна
Что вручу объятью я?..
...Помню сны, но непостижна,
Друг мой бедный, речь твоя. [13, т. I, с. 319-320]

Какова же мотивировка оглядки Орфея в стихотворении Брюсова? Ведь известно, что миф не дает однозначного ответа на этот вопрос. Орфей всеми силами старается оживить в Эвридике прежние чувства, переживания. Он оглядывается именно потому, что страстно желает вернуть Эвридику к потерянной жизни и физически, и духовно.

Изменяется субстанциальная сущность Эвридики в загробном мире, о чем она сама говорит Орфею:

Я не смею, я не смею,
Мой супруг, мой друг, мой брат!
Я лишь легкой тенью вею,
Ты лишь тень ведешь назад. [13, т. I, с. 319-320]

Необходимо учитывать, что образы теней, часто встречаясь в произведениях символистов, встраиваются в определенный контекст, обозначенный, в частности, в работе Ханзен-Леве «Русский символизм»: «Мир теней – это та сублунная промежуточная сфера, в которой созданный человеком культурный мир предметов “распредмечивается”, превращаясь

вновь в природно-космический мир вещей, тогда как в то же самое время вещи на своем пути сквозь категориальное мышление и воображение предстают как моментальный снимок метаморфозы. Платоновская концепция феноменального мира как “игры теней” ноуменального и идеального бытия – дополнительно усиленная (перенятая у Шопенгауэра и сильно упрощенной) идеалистической теорией познания (мир как проективная видимость) – стала основополагающей для диаволической концепции мнимого мира: человеческое познание и коммуникация блуждают в “неистинном”, в сфере теней (или следов) и отблеска, отзвука». [207, с. 225-226] Таким образом, становится понятной принципиальная невозможность воссоединения Орфея и Эвридики, субстанциальность которых уже не только не рядоположена, а прямо противопоставлена.

В начале стихотворения Орфей уверен, что стоит им выйти на поверхность, вернуться в мир живых, и все станет как прежде, до трагической смерти жены («Мы идем тропой мятежной, // К жизни мертвенной тропой»). На сомнения Эвридики он отвечает своей уверенностью:

Выше! выше! все ступени –
К звукам, к свету, к солнцу вновь!
Там со взоров стают тени,
Там, где ждет моя любовь!
Верь мне! верь мне! у порога
Встретишь ты, как я, весну!
Я, зажавший лирой бога
Песней жизнь в тебя вдохну! [13, т. I, с. 319]

Чувствуя, что его слова и убеждения не способны вдохнуть в Эвридику жажду жизни, жажду возвращения, Орфей старается пробудить в ней воспоминание и об эротической любви:

Вспомни, вспомни луг зеленый,
Радость песни, радость пляск!
Вспомни, в ночи - потаенный
Сладко-жгучий ужас ласк! [13, т. I, с. 319]

При этом Орфей забывает, что для Эвридики он уже больше «друг» и «брат», нежели «супруг». Он не может понять, как она могла забыть его, будучи сам уверен, что эти воспоминания вечны («Ты не помнишь! ты забыла! // Ах, я помню каждый миг! // Нет, не сможет и могила // Затемнить во мне твой

лик!)). Его оглядка – желание любой ценой вернуть Эвридику к жизни. Он не замечает, что она идет за ним не по собственной воле, а по велению долга: «Ты – ведешь, мне – быть покорной, // Я должна идти, должна...» Эвридика не хочет идти за Орфеем, все его попытки вернуть возлюбленную к жизни обречены на неудачу с самого начала.

Стихотворение «Орфей и аргонавты» в наибольшей степени обращено к осмыслению функции поэзии. Ханзен-Леве приводит данный текст в качестве иллюстрации утверждения заклинательной силы слова. В частности, он пишет: «Слова поэта действуют как чары – и наоборот, всякое волшебство – это лишь слово, языковая мнимость. В стихотворениях Брюсова мы часто встречаем как раз такую чисто литературную ”мифологию формообразования”» [207, с. 391]

Стремясь к канонизации Орфея как идеального прапоэта, Брюсов ставит его фигуру выше всех остальных героев, участвовавших в походе за золотым руном. Первое четверостишие завершается риторическим вопросом, выражающим сомнение в равенстве певца и воинов, идущих в поход:

Станешь ли ты между смелых, как воин,
Скал чарователь, Орфей? [13, т. I, с. 394]

Три последующих четверостишья построены по одинаковой структурной модели: в первых двух строках говорится о героях-аргонавтах, в двух последующих авторская интенция смещается на образ Орфея. Подобная частотность направлена на формирование нового представления о поэте. Его сила заключена в слове. Брюсов утверждает сакральность искусства, при этом фигура творца, обладающего мистическими знаниями, осознается как фигура демиурга. На протяжении всего текста происходит трансформация Орфея: если в начале его лира «тиграм и камням <...> служила», то в финале он сам повелевает скалами:

И навсегда заклани Симплегады
Гимном волшебным, Орфей! [13, т. I, с. 395]

В тексте «Орфей и аргонавты» реализуется важный поэтический принцип, заключающийся в значимой открытости данной системы окружающей реальности. До тех пор, пока поэт замкнут на самом себе, он не способен выйти за пределы окружающей его реальности, символом которой

становятся «тигры и камни». Однако в творце заключена потенция, позволяющая ему управлять не только объектами низшего природного мира, но и человеческим сознанием:

Ты же провидел в священной дремоте
Путь предстоящий, Орфей!..
В день, когда вышли на подвиг герои,
Будь им сподвижник, Орфей!
Славь им восторг достижимой награды,
Думами темных гребцов овладей... [13, т. I, с. 394-395]

Таким образом, в данном стихотворении находит свое отражение утверждение символистского понимания роли поэта-визионера, которое по ряду принципиальных моментов расходится с классическим мифом о поэте-пророке. Так, пушкинская и лермонтовская традиция предполагали необходимость исполнения творцом особой миссии, связанной со служением людям. В произведении Брюсова поэт сам способен не только провидеть будущее, но и управлять окружающими.

Поэтика Брюсова во многом полемична по отношению к поэтике Иванова. Достаточно вспомнить книгу стихов последнего «Cor ardens», в которой многие мотивы, заимствованные у Брюсова, подвергаются Ивановым положительному или отрицательному переосмыслению в соответствии с собственными взглядами на мифопоэтику. Тем не менее именно эти крупнейшие авторы начала XX века в своем творчестве формируют узловые моменты символистского мифа об Орфее как универсальном прапоэте.

2.5. Теоретические работы Андрея Белого и их влияние на формирование символистского мифа об Орфее.

Процесс формирования мифа об Орфее, представленный в текстах Иванова и Брюсова, с небольшим хронологическим отставанием закрепляется и в теоретических работах А. Белого. Наиболее значимыми представляются статьи «Луг Зеленый» (1905 г.), «Символизм» (1908 г.) и «Песнь жизни» (1908 г.).

Статья «Луг зеленый» подчеркнуто отсылает к стихотворению В. Брюсова «Орфей и Эвридика», о котором речь шла в предшествующей главе.

Само название теоретической работы Белого является частью строки названного произведения:

Вспомни, вспомни! луг зеленый,
Радость песен, радость пляск!

Эти строки с нарушенной пунктуацией Белый использует в качестве эпиграфа. То есть автору важно дать читателю не намек на возможный способ прочтения, а однозначно указать на ту призму, сквозь которую необходимо воспринимать статью. Бугаева пишет: «На фоне «партии» Эвридики из диалога героев брюсовского стихотворения Белый выстраивает параллель: Эвридика – Спящая Красавица – пани Катерина (из «Страшной мести» Гоголя) – Россия – «луг зеленый». Собственно, в этой статье Белого потенцируется последующая литературная интерпретация образа Эвридики в плане широких социально-культурных соответствий, а не только как узкое конкретно-личностное раскрытие образа» [98, с. 11]. В статье «Луг зеленый» Белый вносит в осмысление образа Эвридики гносеологический момент. В первом параграфе работы автор указывает два возможных варианта подхода к восприятию современного общества: «машина, поедающая человечество» или «живое, цельное существо» [8, т. VIII, с. 377].

Развивая данную метафору, Белый ассоциативно включает Россию в контекст образов, связанных со вторым вариантом: душа и муза Орфея – Эвридика, пани Катерина, Спящая Красавица. Белый контаминирует сюжетные и мотивные элементы мифа, сказки и рассказа Гоголя: «Лик Красавицы занавешен туманным саваном механической культуры, – саваном, сплетенным из черных дымов и железной проволоки телеграфа. Спит, спит Эвридика, повитая адом смерти, – тщетно Орфей сходит во ад, чтобы разбудить ее. <...> Пелена черной смерти в виде фабричной гари занавешивает просыпающуюся Россию, эту Красавицу, спавшую доселе глубоким сном. Только тогда, когда будет снесено все, препятствующее этому сну, Красавица сама должна выбрать путь: сознательной жизни или сознательной смерти, – путь целесообразного развития всех индивидуальностей взаимным проникновением и слиянием в интимную, а следовательно, религиозную жизнь...» [8, т. VIII, с. 377].

В статье «Луг зеленый» Белый из круга античных образов выделяет исключительно Эвридику. Орфей остается за рамками авторской интенции, что соответствует тематике и пафосу данной работы: написанная в 1905 году после событий, получивших название «Кровавого воскресенья», в период, когда стачечное движение не только на фабриках, но и в армии, и на флоте приобрело широкий размах; статья, с одной стороны, обращена к осмыслению причин, приведших к произошедшему конфликту, а с другой, проникнута верой в возможность и необходимость обновления России. Неподдельный патриотизм и надежда на будущее завершают «Луг зеленый»: «Верю в Россию. Она – будет. Мы – будем. Будут люди. Будут новые времена и новые пространства. Россия – большой луг, зеленый, зацветающий цветами.

Когда я смотрю на голубое небо, я знаю, что это – небо моей души. Но еще полней моя радость от сознания, что небо моей души – родное небо.

Верю в небесную судьбу моей родины, моей матери.

Мы пока молчим. Мы о будущем». [8, т. VIII, с. 383]

Важно в данной статье, что Россия воспринимается Белым в контексте античной и европейской культуры. Преемственность эта носит линейный характер: наша страна реализует онтологическую модель общины, принизанной духовными, религиозными связями, именно ей, по мысли Белого, принадлежит Мировая душа. Однако, как и героиням использованных в качестве иллюстрации сюжетов, России необходимо внешнее воздействие, способное пробудить ее потенцию. Для Спящей Красавицы таковым становится принц, для Катерины – Данило, для Эвридики – Орфей.

Таким образом, статья «Луг зеленый», с одной стороны, отсылает читателя к стихотворению Брюсова «Орфей и Эвридика», в котором авторское внимание в большей мере сосредоточено на осмыслении творческой потенции античного героя, а с другой стороны, Белый дополняет брюсовский контекст онтологическим прочтением образа Эвридики, расширяя границы мифа до мирового всевключения.

Следующая статья, в которой Белый обращается к древнегреческому сюжету, «Песнь жизни», связана с интерпретацией значения искусства. В названной работе внимание автора сосредоточено на образе Орфея как носителя черт универсального поэта. Тематически и патетически «Песнь жизни» встраивается в ряд символистских произведений 1903-1905 гг., формирующих принципиальные узловые моменты неомифа об Орфее.

В самом начале статьи Белый высказывает тезис об обреченности современной культуры («Культура наша не знает жизни, не хочет жизни, не может жить» [8, т. VIII, с. 38]), объясняемой тем, что «искусство», трактуемое через внутреннюю форму немецкого «*kunst*», связанного с «*können*» – уметь, знать, мочь; подменяется «техникой» («*téχνη*»).

Обращаясь к первоисточкам, Белый возводит различные виды искусства к песне, как синкретическому способу познания мира и самовыражения человека: «Песня рождает поэзию; ритм формирует поэтический метр; сложность метра порождает поэтическую прозу, т. е. стиль: стиль преображает слово, формы преображения слова – средства изобразительности: так слог образуется из стиля. Такова поэзия со стороны слова; со стороны содержания – она видение бога; первоначально в основе поэтического мифа лежит явление бога вакханту, жрецу, магу, а продолжение образа в воображении, т. е. в ритме, изменяет галлюцинацию: видение оказывается в разных видах; так ритм размножает образы, отношение частей распавшегося образа к образу есть отношение тезы и антитезы к синтезу; теза опять дробится на тезу и антитезу и т. д.» [8, т. VIII, с. 43]. Далее в статье автор развивает данную тему, обращаясь к подробному анализу песни как исходной точке возникновения искусства. В ней неразрывно связаны символ, образ и ритм.

Проблема современного общества понимается Белым как потеря внутренней целостности, а культурный и духовный кризис связывается с подобным же распадом личности самого поэта, в широком смысле слова. Этим обусловлено обращение к фигуре Орфея, песня которого наделялась сакральной силой. По мнению Белого, шаманизм античного героя объясняется

тем, что ему была доступна «песня жизни» до ее последующего распада: «Песня живет; песней живут; ее переживают; переживание – Орфей: образ, вызываемый песней, тень Эвридики – нет, сама Эвридика воскресающая. Когда играл Орфей, плясали камни.

Мифология в образе Орфея наделила музыку силой, приводящей в движение косность материи. Песня – действительный мир, преображенный музыкой, и воображаемый мир, ставший Евою, в ней же». [8, т. VIII, с. 49].

Современную Белому кризисную эпоху может спасти, по его мнению, только отказ от тенденции к дальнейшей прагматизации, возвращение к изначальному синкретизму общинной организации социума. Функция поэта при этом крайне велика, но антонимична той традиционной роли, которую ему навязывала гражданская лирика второй половины XIX века. Рациональная линия некрасовской поэзии, по мысли Белого, вторит технологизму общества: «Образы здесь товар, которым подменяется творческая ценность. Фетишизм товарного производства, творчество идолов и форм искусства, насилие над героем – все это олицетворения одного угасания ритма жизни» [8, т. VIII, с. 40]. Образ поэта-гражданина дискредитировал себя в глазах символистов. Приговор, вынесенный Белым социуму, это и приговор творцу, порожденному обществом и порождающему его.

Истинное преображение мира возможно только изнутри. Однако для подобного перерождения необходим неоантичный герой, чувствующий ритм Жизни и Мировой Души: «Ритм – как бы ветер, пересекающий небо души, как бы ветер, рождающийся в небе, потому что душа – вечная праматерь тела, и вечная праматерь земли – небо; из бездны небесной рождались туманности с их солнцами, с их землями. Дух музыки опочил над хаосом: и был свет – день первый творения: и земля – родилась из неба» [8, т. VIII, с. 48]. Орфей становится той универсальной фигурой прапоэта, способного на пробуждение Эвридики – Мировой Души и выведение ее к новой жизни. Характерно, что символисты, в том числе и Белый, создающий новый миф об Орфее, в этот период склонны к игнорированию постигшего античного героя провала, ведь

Эвридику ему так и не удастся воскресить. Даже в тех текстах, которые специально посвящены кульминационному моменту оглядки Орфея, данный эпизод трактуется сквозь призму нежелания самой Эвридики возвращаться или как воля богов. На данном этапе формирования неомифа важно утверждение практически беспредельной силы поэта-Орфея, что и подчеркивается Белым в финале статьи «Песнь жизни»: «Нам нужна музыкальная программа жизни, разделенная на песни (подвиги), а у нас нет ни единой собственной песни: это значит: у нас нет собственного строя души: и мы – не мы вовсе, а чьи-то тени; и души наши – не воскресшие Эвридики, тихо спящие над Летой забвения: но Лета выступает из берегов: она нас потопит, если не услышим мы призывающей песни Орфея.

Орфей зовет свою Эвридику» [8, т. VIII, с. 51].

Ситуация античного мифа воспринимается как незавершенный гештальт, должный повториться и прийти к логическому завершению: мир либо рухнет, оставшись глухим к призыву творца, либо преобразится, изменив свою субстанциальную сущность.

Название последней статьи, в которой Белый упоминает Орфея, показательное: «Символизм». Несмотря на то, что имя фракийского певца встречается в тексте работы единственный раз, оно включается в принципиально важную типологию оптики творца и искусства в целом. Автор выделяет два мифологических образа, отражающих две формы символистского творчества. Это образы Гелиоса и Орфея. В основе деления лежит способ воздействия на окружающую действительность: «Два типа символических образов встречаются нас в истории искусств; два мифа олицетворяют нам эти пути; в образах явлены эти мифы: первый есть образ светлого Гелиоса (Солнца), озаряющего волшебным факелом так, что образы этого мира явлены с последней отчетливостью; другой образ есть образ музыканта Орфея, заставляющего ритмически двигаться неодушевленную природу, – Орфея, вызывающего в мир действительности призрак, т. е. новый образ, не данный в природе; в первом образе свет творчества лишь освещает в природе то, что уже

дано; во втором образе сила творчества создает то, чего в природе нет» [8, т. VIII, с. 386-387].

В приведенном отрывке в концентрированном виде выражено ядро символистского неомифа об Орфее: представление о поэте, наделенном даром сакрального слова, способном преобразовывать неживую материю в живую, обладающем силой воскрешать. Таким образом, Орфей, а за ним и все, следующие тем же путем, приравниваются к богу, поскольку античный герой повторяет его основные онтологические способности: давать и возвращать жизнь.

Статья «Символизм» написана в том же 1908 году, что и «Песнь жизни». Обе эти работы на теоретическом уровне закрепляют функции и типологические признаки Орфея как героя символистского неомифа, формирующегося в стихотворениях Иванова и Брюсова 1903-1905 гг.

2.6. Рецензия мифа об Орфее и Эвридике в рассказе Александра Кондратьева «Орфей».

Рассказ «Орфей» входит в первый сборник мифологических рассказов А. Кондратьева «Белый козел», вышедший в 1908 году. Произведения этого цикла относятся к петербургскому периоду творчества А. Кондратьева (1901-1918 гг.), который характеризуется тотальной погруженностью автора в античный мир. Рассказ «Орфей» также отсылает читателя к известному греческому мифу об Орфее и Эвридике. Однако проза Кондратьева заметно отличается от произведений других прозаиков, обращавшихся в своем творчестве к мифологическим сюжетам классической древности в этот период. Верховный закон античного космоса – рок – почти полностью вытесняет из художественного мира Кондратьева законы психологизма, естественные для прозы, прошедшей через опыт XIX столетия. Показательна в этом отношении рецензия Иннокентия Анненского на кондратьевскую «Сатирессу», где прямо говорится об особом, внеисторическом колорите ее художественного мира: «Так приятно побыть часок среди гамадриад и панисков, которые, может быть,

еще не читали даже «Смерти Ивана Ильича»» [84, с. 63]. Произведения Кондратьева, который писал, как стихи, так и прозу, таким образом, ближе к мифопоэтическим исканиям символистов, чем к сложившемуся прозаическому канону реалистической литературы XIX века.

Отзыв Анненского подчеркивает не только равнодушие к традиционному психологическому реализму, но и указывает на одну очень важную черту прозы Кондратьева: «его трехмерный художественный мир не знает четвертого измерения – живого времени, связующего прошлое с настоящим. Замкнувшись в круге античного космоса, Кондратьев существует в нем так, словно еще не было на свете ни Толстого, ни Достоевского, словно не было постантической истории человечества» [39, с. 13]. В произведениях Кондратьева течет лишь субъективное время автора, пребывающего в далеком прошлом, погруженного в ту эпоху, когда почитались на земле только вновь вызванные им к жизни духи. Он помнит лишь о том, о чем помнят они: о еще более глубокой архаике. И этому субъективному времени приданы все черты объективности. Иллюзия, поданная как достоверность, – таков художественный космос Кондратьева. Данные особенности мифопоэтики Кондратьева отмечает в предисловии к переизданию его произведений О. Седова.

Кондратьев особенно любит сюжеты, в которых древнее божество обнаруживает свою демоническую, хтоническую природу. Это можно заметить и в рассказе «Орфей», который строится в форме диалога фракийского певца со своим учеником Антимахом. Сюжет достаточно прост: ученик хочет знать причину, по которой Орфей отвергает любовь женщин, и в ответ тот рассказывает ему историю, связанную со спуском в Аид за Эвридикой. Однако события, произошедшие в царстве мертвых, сильно отличаются от того, о чем говорится в греческом мифе. Кондратьев не просто воспроизводит всем известный сюжет, но он его «реконструирует» (этот термин использовался самим автором). По Кондратьеву, реконструировать миф – значит, дать ему новую жизнь, поместив связанные с ним образы в некую зону «реальности» (пусть условной, пусть художественной, но реальности) где бы они находились

в органическом взаимодействии с другими мифологическими образами или предметами, живущими по тем же законам.

Кондратьев резко снижает образ жены мифического певца, переводя ее в разряд едва ли не отрицательных персонажей. Оглядка Орфея в рассказе Кондратьева представлена как результат его реакции на совершенно конкретные действия Эвридики. Уже в начале пути ему послышался звук поцелуев и любовный шепот. Зная, что шедшую сзади Эвридику сопровождает Гермес, Орфей не выдержал и обернулся. Увидев там то, что и предполагал, – изменяющую ему супругу, Орфей возненавидел женщин за их лживый характер и неверность. Выйдя на поверхность, он удалился в Фессалию, где проводил время в обществе своего ученика и животных, не способных на коварное предательство. С тех пор наибольшую ценность для Орфея приобрели мужская дружба и верность. Подобное прочтение образа Эвридики перекликается с текстом Брюсова «Орфей и Эвридика», в котором жена фракийского певца заставляет героя оглянуться, так как не хочет сама возвращаться за ним в мир живых людей.

Как видим, автор значительно изменяет привычное изложение событий мифа. Именно на этих расхождениях и необходимо остановиться подробнее. Кондратьев дает принципиально иную трактовку отказа Орфея от женщин после того, как он вернулся из царства мертвых. Напомню, что миф указывает на тоску певца по потерянной жене; их взаимная любовь была так сильна, что он не смог забыть ее и перестал обращать внимание на окружающих его женщин. Главный герой рассказа Кондратьева отказывается от общения с противоположным полом из чувства ненависти и недоверия. Он уверен, что «все они лживы, и в их деланно ясных глазах светит собачья рабская низость, страх перед сильным, на дне же души таится у них вечная похоть. И всюду ищут они новых объятий, новой добычи!..» [39, с. 121].

В античном мифе не дается обоснования оглядки Орфея, что позволяет автору предложить свою трактовку; но нет в нем и каких-либо указаний на то, что Эвридика «как дикая самка сатира, в пылком экстазе, отдавалась ласкам

коварного Гермеса...» [39, с. 122]. Что касается последнего персонажа, то в «канонических» древнегреческих повествованиях Гермес достаточно часто фигурирует как помощник, сопровождавший Орфея и Эвридику¹⁴. Обычно он изображается идущим именно впереди, поскольку его задача заключалась как раз в том, чтоб вывести героев из Аида. Но мы нигде не встретим упоминания о том, что он чем-либо препятствовал Орфею и Эвридике.

Следовательно, вариант развития событий, представленный в рассказе, является исключительно авторским.

Возникает вопрос, какими эстетическими, психологическими и философскими предпосылками руководствовался Кондратьев, осуществляя столь радикальную трансформацию классического мифологического сюжета. Можно сформулировать несколько вариантов ответа на него.

Во-первых, Орфей мог потерять Эвридику из-за собственного неверия. Он усомнился в том, что Эвридика – «нежная, полная кроткой грусти подруга» [39, с. 122] – верна ему. Наказанием за подобное сомнение и послужило то, что певец навсегда лишился любимой, как физически, так и духовно. В контексте данного восприятия запрет Гадеса оглядываться воспринимается как проверка Орфея, которую он не прошел. Следовательно, герой не достоин любви – его удел быть одному, сгорая от тоски и ненависти. В рамках данной трактовки сцена измены Эвридики с Гермесом является своеобразным «морозом», видением, насланным на Орфея богами в качестве наказания за его неверие в чистоту любимого человека.

Во-вторых, вполне возможно, что боги подземного царства не хотели отпускать тень Эвридики на землю, охраняя сакральные знания, к которым она приобщилась после смерти. Не в силах нарушить слова, данного Орфею под влиянием его игры, они подстроили ситуацию, в которой Орфей не мог не нарушить запрета, наложенного Гадесом, а это, в свою очередь, не дало Эвридике возможности покинуть загробный мир. Подтверждением данной гипотезы может служить следующий эпизод: когда Гадес уже готов был отпустить Эвридику на землю, он обращается к Орфею и Гермесу со словами:

«– Вот твоя Эвридика! Гермес проводит вас до входных дверей царства забвенья. Супруга твоя пойдет вслед за тобой. Но горе тебе, если взглянешь назад раньше выхода!.. Ты же, сын Майи, приблизься, чтобы услышать поручения мои к эгидодержавному брату.

Гермес подошел к царю преисподней, и бессмертные боги долго шептались между собой. Смеясь и глядя по временам на нас с Эвридикой» [39, с. 121].

В-третьих, объяснение случившегося можно искать в самой природе художественного творчества, для которого необходимы гармония и спокойствие. Эта интерпретация не противоречит собственному художественному кредо Кондратьева, который всегда подчеркивал свою ориентацию на так называемую антологическую лирику, на творчество таких поэтов, как, например, Щербина, культивировавших спокойствие, созерцательность, ясность и уравновешенность. Именно к такому состоянию, как это ни парадоксально, и приходит Орфей после потери жены. В качестве доказательства этого тезиса можно привести следующие строки рассказа: «Здесь я почти не слышу женского лживого смеха. Здесь ветер шумит в ущельях; темно-зеленые сосны кивают мне головой, а звери ходят за мной по пятам и ласково трутся мягкой шкурой о мои нагие колени...» [39, с. 122]. Довершая столь идиллическую картину, Кондратьев подчеркивает, что это единение души Орфея с миром природы не является мнимым, пригрезившимся: «Как бы желая показать, что она понимает речи поэта, черная пантера зевнула и стала лизать длинным розовым языком покрытые пылью ноги Орфея. Кончив свой труд, она потянулась, волной поднимая гибкую спину, – затем прилегла, приняв спокойную позу, и устремила в лицо сына Музы внимательный взор своих желтовато-зеленых очей.

Орфей и его ученик сидели неподвижно. Кругом царила тишина. Одна лишь маленькая птичка робко чирикала что-то в ветвях кипариса» [39, с. 122-123].

Впрочем, хотелось бы отметить, что совсем уйти от женского общества, мешающего уединенному и гармоничному творчеству, поэту так и не удалось: постоянная спутница певца – самка черной пантеры, описанию которой в небольшом по объему рассказе уделяется довольно много места (дружба Орфея с черной пантерой заставляет вспомнить дружбу Маугли с Багирой, описанную в «Книге джунглей» Редьярда Киплинга; вряд ли такое сближение следует считать случайным «созвучием»: со знаменитым произведением английского писателя, вышедшим в свет в конце XIX века, Кондратьев был, безусловно, хорошо знаком).

В-четвертых, возможна еще одна трактовка поведения богов. В различных мифологиях древнего мира властители преисподней отказываются отпускать обратно – в мир живых – умерших людей потому, что это нарушает основной закон мироздания, согласно которому количество умерших должно быть всегда равно количеству живых; если этот баланс нарушится, мир рухнет; в древнейшем, архетипическом виде это представление зафиксировано уже в шумерском мифе о сошествии Инанны (Иштар) в ад,¹⁵ вариация этого же представления присутствует в мифе о Деметре и Персефоне. Возможно, именно этим древнейшим запретом вызвано то, что Гадес готов пойти на любую хитрость, чтоб не допустить возвращения Эвридики в мир живых.

Еще один важный вопрос, связанный с интерпретацией рассказа Кондратьева, – это вопрос о том, почему поведение Эвридики столь отлично от мифологического. Здесь также возможно несколько трактовок.

И первая из них связана с традиционным восприятием женщины в христианстве. Женщина была обвинена в грехопадении Адама, а, соответственно, и всего остального человечества. Как говорится в Библии: «...и не Адам прельщен; но жена, прельстившись, впала в преступление» (Тим.2;14).

Данное обвинение и само отношение христианского духовенства к женскому роду привели к отрицательному отношению к женщине не только во всей Европе, но и остальном христианском мире. Христианская религиозная философия средневековья однозначно и жестко закрепляет идею

неполноценности женщины и определяет ей положение похотливой и нечистой во всех отношениях «самки». Данная позиция перекликается со словами Орфея: «Все они лживы, и в их деланно ясных глазах светит собачья рабская низость, страх перед сильным, на дне же души таится у них вечная похоть, и всюду ищут они новых объятий, новой добычи!..» [39, с. 121].

Кроме того, негативный взгляд на женщину был довольно распространен и в культуре Серебряного века в целом. Многие его представители, например, зачитывались книгой Отто Вейнингера «Пол и характер». Книга написана с натурфилософских позиций и представляет собой исследование «мужского» и «женского» начала. Первому присущи высокий уровень развития сознания, созидание и аскеза. Второе выступает носителем примитивной модели сознания, непродуктивности и чувственности. Сексуальность женщины тотальна. Пол пронизывает всё её существо. Мужчина способен психологически дистанцироваться от сексуальности, женщина – никогда, ибо она вся – воплощение своего пола. Женщина – раба самой себя. Женщина лишена дара рефлексии, не в силах подняться над собой. По мысли Отто Вейнингера, распространённое мнение, будто женщина тяготеет к моногамии, а мужчина – к полигамии, ошибочно: на самом деле моногамный брак, союз одного с одной, создан мужчиной, носителем индивидуальности, человеком-личностью, человеком-творцом. В свете такого восприятия женщины понятным становится следующий эпизод рассказа Орфея: «Сзади все было тихо. Но вот оттуда снова слышался тихий сдержанный смех и чьи-то протяжные вздохи... Сомнений быть не могло. Так вздыхала только она, моя Эвридика, в часы наших блаженных объятий. <...> За поворотом пути она, моя Эвридика, моя нежная, полная кроткой грусти подруга, как дикая самка сатира, в пылком экстазе, отдавалась ласкам коварного Гермеса...» [39, с. 122]. Утверждать, что Кондратьев воспринимал женское начало исключительно в качестве негативного, безапелляционно, наверное, нельзя, но отрицательное изображение Эвридики в рассказе Кондратьева напрямую перекликается с теми «антифеминистскими» идеями, которые были весьма популярны в эпоху

Серебряного века (хотя в нем, разумеется, наблюдались и прямо противоположные тенденции, например, культ женщины у Владимира Соловьева, Андрея Белого).

И, наконец, возможна еще одна трактовка поведения Эвридики. Обратимся к известной работе Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Автор анализирует введенные Шеллингом понятия аполлонического и дионисийского начал. В рассказе Кондратьева носителем аполлонического начала, безусловно, является Орфей, ведь аполлоническое начало – это чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой творца. Тогда Эвридика – носитель противоположного ему дионисийского начала, которое включает в себе первобытный хаос и ужас, вакхический восторг, трепет опьянения и экстаза. Категории аполлонического и дионисийского для представителей культуры Серебряного века не требовали какой-либо расшифровки, они являлись знаками той культурной «азбуки», которой пользовались его представители (чтобы в этом убедиться, достаточно, например, пролистать журналы, в которых печатался Кондратьев); то же касается и знакомства с трудами Ницше: писатели и художники Серебряного века, в том числе и Кондратьев, не могли пройти мимо этой фигуры.

В.Н. Топоров в работе «Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни»» сравнивает обращение Кондратьева с античным и славянским мифологическим наследием не в пользу первого. Так, ученый пишет: «В перспективе XX столетия становится, однако, очевидным, что «античное» у Кондратьева, не являясь стилизацией или пастишью, вместе с тем не отличается и особой оригинальностью: интерпретации античных мифов у него достаточно робки, и наиболее интенсивные смыслы античной культуры, творящий дух ее мифов ускользают от автора» [197, с. 12]. Однако и Топоров выделяет рассказ «Орфей» как пример одной из наиболее удачных попыток рецепции античности. Кондратьев, безусловно, вторичен по отношению к уже сложившемуся к 1908 году символистскому канону мифа об Орфее. Писатель усиливает эротический

элемент, присутствующий уже в стихотворении Брюсова «Орфей и Эвридика» 1903 года. Восприятие фигуры самого фракийского певца как универсального поэта, которому приписывается жизненное и творческое кредо самого автора, также вписывается в символистскую концепцию мифа об Орфее.

Таким образом, можно говорить о воспроизведении основных элементов неомифа об античном герое, сложившегося в поэзии символистов и критических статьях А. Белого, и в прозе авторов, не относящихся к указанному литературному направлению. Это, в свою очередь, фиксирует момент закрепления основных элементов неомифа в культурном поле.

2.7. Миф об Орфее и Эвридике в творчестве Максимилиана Волошина.

Античная рецепция в творчестве М.А. Волошина, с одной стороны, достаточно изучена современным литературоведением, а с другой, ее освещение носит тем не менее характер фрагментарный. В частности, обращение Волошина к мифу об Орфее и Эвридике лишь упоминалось такими исследователями как А. Асоян и А.С. Фатеева в работах, направленных на изучение семантики мифа об Орфее и Эвридике в русской культуре рубежа XIX-XX веков. Необходимым представляется более детальное исследование данного вопроса.

В лирике М.А. Волошина, по замечанию литературоведа Н.Г. Арефьевой, «античность проявляется не просто через образы и сюжеты, идущие из древней эпохи, а и через форму, метрику, ритм стихотворения, то есть через поэтику античной литературы» [86, с. 128-132]. Он неоднократно обращается к жанру античного гимна (например, стихотворения «Солнце» (1907 г.), «Луна» (1907 г.) из космогонического цикла «Звезда полынь»). Произведения Волошина, в которых так или иначе интерпретируется миф об Орфее и Эвридике, написаны в 1905-1909 гг., в период, непосредственно примыкающий ко времени формирования символистами мифа об Орфее. Однако стихи Волошина, апеллирующие к той же теме и тем же образам, не соотносятся с

актуальной концепцией неомифа. Поэт осмысляет древнегреческий сюжет в собственном ключе.

В 1905 году в Париже Волошин пишет стихотворение «Мы заблудились в этом свете...». В черновике оно имело заголовок «Надпись на античном барельефе», но впоследствии автор от него отказывается. Не трудно догадаться, что произведение навеяно личной драмой в отношениях с М. Сабашниковой («И кто-то нас друг к другу бросил, // И кто-то снова оторвет...» [15, т. I, с. 61]). Несмотря на то, что в названии стихотворения отсутствуют какие-либо указания на миф об Орфее и Эвридике, содержание текста не оставляет никаких сомнений, что речь идет именно об этом классическом античном сюжете.

Образная система стихотворения близка символизму. Мир людей Волошин объявляет царством мертвых. Это может соприкасаться с теориями символистов, согласно которым реальность, окружающая человека, — это призрачный, ненастоящий мир:

Мы заблудились в этом свете.
Мы в подземельях темных. Мы
Один к другому, точно дети,
Прижались робко в безднах тьмы. [15, т. I, с. 61]

Если говорить о том, насколько точно Волошин сохраняет событийную канву мифа, то стоит обратить внимание на некоторое совмещение образов Орфея и Харона: певец вбирает в себя еще и атрибуты перевозчика в царстве мертвых:

По мертвым рекам всплески весел;
Орфей родную тень зовет. [15, т. I, с. 61]

Немотивированная мифом оглядка Орфея в стихотворении Волошина объясняется воздействием враждебных человеку потусторонних и могущественных сил:

И кто-то нас друг к другу бросил,
И кто-то снова оторвет... [15, т. I, с. 61]

Орфей в стихотворении после потери Эвридики становится Орфеем «молчащим»:

Бессильна скорбь. Беззвучны крики.
Рука горит еще в руке.
И влажный камень вдалеке
Лепечет имя Эвридики. [15, т. I, с. 61]

В стихотворении отсутствует указание на магическую силу музыки Орфея. Для символистского мифа об Орфее характерно восприятие героя как творящего словом демиурга, как «прапоэта», наделенного силой сакрального слова. Волошин, напротив, подчеркивает беспомощность мифологического героя перед лицом высших сил: «Мы // Один к другому, точно дети, // Прижались робко в безднах тьмы», «Бессильна скорбь. Беззвучны крики». Данная трактовка может соотноситься с поздним стихотворением Г. Шенгели, объявившим, что «эти звуки не топор: // Не проломить нам выход в дали, // В звездный ветряной простор» [77, с. 97], то есть поэтическое слово, как и любое другое произведение искусства, бессильно перед установленным миропорядком. Можно говорить о том, что Волошина интересует в мифе только любовная коллизия, связанная с вторичной потерей Орфеем жены.

Ранее отмечалось, что в стихотворении Волошина трагические события мифа объясняются действием враждебных и неподвластных человеку сил. Именно поэтому практически неактуализированным остается как сюжет о силе творчества Орфея (своей игрой он сумел очаровать и «разжалобить» всех обитателей подземного царства: не только Аида и Персефону, но и Цербера, Харона, Гекату), так и вся история, связанная с запретом Орфею оглядываться и последующим нарушением этого запрета. Герои стихотворения Волошина лишены собственной воли, они растерянны и чувствуют себя «точно дети». Языковые средства подчеркивают инфантильность героев («заблудились», «прижались робко», «бессильна скорбь»).

Известно, что античные греки использовали более десяти различных терминов, выражающих понятие судьбы (μοῖρα, ἀνάγκη, μόρος, πότμος, τύχη, πεπρωμένη, δαίμων, εἰμαρμένη, αἴσα, σύμφορα и др.)¹⁶. При этом еще В.Н. Ярхо справедливо отмечал, что в современном антиковедении мнение о роли рока в мировоззрении древних греков сильно преувеличено. Ученый на многочисленных примерах показывает, как вольный перевод Ф.Ф. Зелинским, В.А. Жуковским и другими привносит понятие рока даже в те места древнегреческих текстов, где его нет в оригинале. Ярхо пишет: «Понятие это

(рок – Е.Б.), вообще говоря, в гомеровском эпосе отсутствует. Люди знают, что от рождения каждому выделена определенная доля, как выделяют ее при разделе добычи или жертвенного угощения. В 19 в., наоборот, думали, что древние греки всегда чувствовали тяготеющий над ними рок...» [224, с. 344]. Мировоззрение древних греков не подразумевало пассивности. Наоборот, даже узнавая предначертанную судьбу, они стремятся изменить будущее.

Орфей в стихотворении Волошина по мировоззрению бесконечно далек от древних греков. Это, скорее, декадент, отмеченный настроением уныния, безнадежности, собственного бессилия. Исходя из внутренней логики построения характера героя стихотворения Волошина, становится непонятным, как такой Орфей вообще решился спуститься в Аид, бросив вызов всему подземному миру.

Подводя итоги разговора о стихотворении «Мы заблудились в этом мире...», можно сказать о том, что Волошин очень далеко отходит как от первоисточников, обращаясь к мифу об Орфее и Эвридике, так и от символистского неомифа. Его интересует исключительно один момент в этой известной истории: момент потери возлюбленной Орфеем. В интерпретации Волошина мы видим две души, заблудившиеся в этом (или том, что едино) мире, которые жестокой игрой высших сил обретают друг друга на миг, чтоб потом опять расстаться. Стихотворение становится понятным в контексте личной драмы Волошина и М. Сабашниковой, а мифологическая основа в нем – лишь отправная точка для размышлений автора о человеческом бессилии перед божественными силами.

Летом того же 1905 года Волошин пишет еще одно стихотворение, в котором возникает образ фракийского певца: «Эта светлая аллея...». Произведение заметно перекликается с тем, о котором говорилось выше. Важно здесь и время написания (по словам самого Волошина все, написанное в 1904-1905 годах, «было обращением к М.В. (Маргарите Сабашниковой – Е.Б.) и часто только ее словами» [17, с. 565-566]), и то культурологическое окружение, которое оказывало влияние на Волошина в это время. В частности, А. Асоян в

книге «Семиотика мифа об Орфее и Эвридике» отмечает, что данное стихотворение могло быть навеяно «Сказанием об Орфее» А. Полициано. Ученый отмечает, что слова известного историка итальянской литературы Ф. де Санктиса относительно сказания Полициано полностью применимы и к стихотворению Волошина: «Орфей – легкий призрак, колеблемый волнами тонких ароматов, и когда вы подходите к нему слишком близко, он исчезает, как Эвридика. Это мир, серьезность которого определяется его способностью будить фантазию...» [179, т. I, с. 445] Далее Асоян указывает, что с этими словами «корреспондирует высказывание Волошина, что некогда мифы были сновидением пробуждающегося человечества, и их можно сравнить с предрассветными сумерками, сквозь которые проступает логика грез. Подобные грезы, исчезающие в лучах древнего солнца, и олицетворяет для художественного сознания Эвридика» [87, с. 31].

Даже беглого взгляда на стихотворение «Эта светлая аллея...» достаточно, чтобы увидеть, как тематически оно вторит тексту «Мы заблудились в этом мире...»: то же ощущение беспомощности перед жизнью («Всё распалось. Мы придем // Снова в мир, чтоб видеть сны...» [15, т. I, с. 65]), то же восприятие мира живых подобным миру мертвых («час таинственных наитий», «В белом пламени тумана» [15, т. I, с. 65]). Логическим продолжением кажется и то, что теперь даже Орфей становится тенью, призраком:

Эта светлая аллея
В старом парке – по горе,
Где проходит тень Орфея
Молчаливо на заре.
Весь прозрачный – утром рано,
В белом пламени тумана
Он проходит, не помяв
Влажных стеблей белых трав. [15, т. I, с. 65]

Став причастным миру мертвых, он уже не может вернуться в мир живых. Его время – предрассветный час, когда границы между локусами становятся зыбкими и нечеткими. Орфей Волошина и в этом стихотворении тоже – Орфей «молчащий» («Проходит тень Орфея // Молчаливо на заре» [15,

т. I, с. 65]), что закономерно, если вспомнить неверие автора в жизненную силу искусства.

Поэтика Волошина этого периода заметно перекликается с поэтикой символистов. Это, в частности, выражается в том, что реальность воспринимается ими как мир призрачный, ненастоящий: «Мы приидем // Снова в мир, чтоб видеть сны».

Отдельно стоит отметить, что в обоих стихотворениях («Мы заблудились в этом мире...», «Эта светлая аллея...») имя бога не только не названо (он и сам воспринимается как некий призрак: «И становится невидим // Бог рассветной тишины»), но его аморфность грамматически подчеркивается обилием форм неопределенных местоимений:

И кто-то нас друг к другу бросил,
И кто-то снова оторвет... [15, т. I, с. 61]
И в стихотворении «Эта светлая аллея...»:

Кто-то вздрогнул в этом мире.
Как струна на чьей-то лире
Зазвенел по ветке луч. [15, т. I, с. 65]

Общность произведений Волошина 1904-1905 годов с эстетикой символизма проявляется, в частности, и в том, насколько явно его стихотворения, обращенные к сюжету мифа об Орфее и Эвридике, соотносятся с текстами других представителей данного направления, например, стихотворением И. Анненского «Призраки». Окружающая действительность наделяется чертами загробного мира, ее границы размыты, а сама она иллюзорна:

Час таинственных наитий. (Волошин) [15, т. I, с. 65];
Зеленый призрак куста сирени
Прильнул к окну... (Анненский) [1, с. 144].

Да и сами люди, населяющие этот мир, уподобляются бестелесным призракам:

Весь прозрачный — утром рано,
В белом пламени тумана
Он проходит, не помяв
Влажных стеблей белых трав. (Волошин) [15, т. I, с. 65];
И бродят тени, и молят тени:
«Пусти, пусти!» (Анненский) [1, с. 143];

Таким образом, можно говорить о том, что в названных выше стихотворениях поэтика Волошина последовательно соприкасается с теорией символистов, что проявляется и в образной структуре текстов, и в смысловом наполнении, но с неомифом об Орфее.

Стоит отметить, что в третий раз Волошин обращается к фигуре Орфея в 1909 году при написании венка сонетов «*Corona astralis*»¹⁷. Произведение в целом наполнено мифологическими именами и сюжетами. Миф об Икаре, падение Трои, образ древнегреческого загробного мира («Орковых ключей», «тени Персифонеи», «водах Леты»), миф о Лаокооне, как и многие другие цитации античности, с одной стороны, выступают в качестве читаемых знаков-символов, семантически нагруженных культурных кодов, а с другой стороны, подтверждают строки из самого произведения:

Мы помним все: наш древний, темный дух,
Ах, не крещен в глубоких водах Леты... [15, т. I, с. 121];
...Он не испил от Орковых ключей,
Он не принес подземные обеты. [15, т. I, с. 122]

Данное произведение самим Волошиным воспринималось как ключевое для понимания его «отношения к миру». Особая каста людей: «изгнанники, скитальцы и поэты» [15, т. I, с. 123], чей дух томится тоской и памятью о вечности, – есть те избранные, кто не забыл в человеческом воплощении историю Вселенной. Самые различные мистические учения сливаются в «*Corona astralis*» в синкретичное восприятие самим Волошиным религиозной картины мира. Так, возможны эзотерическое и христианизированное прочтения (С.М. Пинаев), прочтение в духе оккультных взглядов Штейнера (Е. Кузьмин), мифопоэтическое. Не ставя перед собой задачу анализа всего венка сонетов, скажем лишь о фигуре Орфея, появляющейся в двенадцатом сонете цикла.

Орфей в этом произведении выступает нарушителем запретов, ниспровергающим привычный миропорядок. Однако даже это не помогает ему достичь ни желаемой цели (вернуть Эвридику к жизни), ни внутренней гармонии:

Кто, как Орфей, нарушив все преграды,
Все ж не извел родную тень со дна, –
Тому в любви не радость встреч дана. [15, т. I, с. 125]

В этой части автор последовательно говорит о миссии и особых свойствах поэта, первым среди которых и был Орфей. Прежде всего, поэт наделяется особым мистическим даром («Кто видит сны и помнит имена» [15, т. I, с. 125]), который проявляется, в том числе, и в особых физических свойствах, роднящих героя сонета Волошина с пушкинским «Пророком»:

Кто слышит трав прерывистые речи,
Кому ясны идущих дней предтечи,
Кому поет влюбленная волна (Волошин) [15, т. I, с. 125];
И внял я неба содроганье,
И горный ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье (Пушкин) [57, т. II, с. 304].

Далее актуализируется столь характерная для мира Волошина мифологема странничества, реализующаяся в метафоре плаща путника («Кто бремя дум, как плащ, принял за плечи» [15, т. II, с. 125]). В последующих пяти строках Волошин пишет о необходимости для поэта отречься от земного наслаждения и обратить свой взор к знанию вечному, загробному:

Кто возжигал мистические свечи,
Кого влекла Изида пелена.
Кто не пошел искать земной улады
Ни в плясках жриц, ни в оргиях менад,
Кто в чашу нег не выжал виноград. [15, т. I, с. 125]

Напомним, что Изида – жена Озириса, древнеегипетская богиня жизни, земли, плодородия и подземного мира, пелена Изиды – это смерть. Постулат о необходимости добровольного воздержания от «земных улад» повторяет и развивает тезисы, оформленные Волошиным двумя годами ранее в лекции «Пути Эроса». Этапом прохождения пути от человеческого к божественному началам становится умение переводить сексуальную энергию в творческую.

Стоит отметить, что интерпретация мифа об Орфее и Эвридике Волошиным соотносима с взглядом Мориса Бланшо на тот же миф, высказанным в эссе «Взгляд Орфея» много позже: «Всей славой созданного, всем могуществом своего искусства и даже стремлением к счастливой жизни в ненаглядном свете дня он пожертвовал ради этого одного желания увидеть в ночи то, что ночь скрывает, другую ночь, явленную потаенность.

Путешествие бесконечно сомнительное, которое день заклеит как неоправданное безумие либо как искупительную жертву безмерному. Для всего дневного спуска в Ад, путешествие в бесплодную глубину – предприятие уже безмерное. То, что Орфей не стал считаться с законом, запретившим ему «оборачиваться», было неизбежно, ведь он его нарушил, как только шагнул во мрак». [95, с. 175]

Обращение Волошина к мифу об Орфее и Эвридике не было фрагментарным. Напротив, оно носило устойчивый характер. Однако прочтение мифа автором меняется в зависимости от того, что он считает нужным актуализировать в конкретный момент времени. Период 1904-1905 годов может быть прочтен с опорой на поэтику символизма, более позднее включение мифа в венок сонетов «Corona astralis» характеризуется сложными религиозными и философским контекстом. Рецепция мифа об Орфее и Эвридике в творчестве Волошина не соотносится со сформировавшимся символистским мифом об Орфее, она вписана в контекст иных эстетических и программных установок, актуальных для данного автора.

2.8. Закрепление символистского мифа об Орфее в творчестве Сергея Соловьева.

Поэзия С. Соловьева чаще всего рассматривается не как самостоятельное и самобытное явление Серебряного века, а как часть литературного фона, лишенная оригинальных черт. Автору, однако, не отказывали в общей эрудиции и технической подкованности. В рецензии на один из сборников В.М. Волькенштейн отозвался о текстах Соловьева следующим образом: «В стихах г. Соловьева нет непосредственности, нет оригинальности... Стихи г. Соловьева – пестрая и безжизненная амальгама чужих мыслей, чужих изобретений. Тем не менее, следует отметить литературную начитанность автора и добросовестную отделку его стихов. Его стихи – не поэзия, но в них чувствуется любовь к поэзии...» [178, с. 756].

На раннем этапе творчества поэтика С. Соловьева была неразрывно связана с именем родного дяди Вл. Соловьева. Долгое время находясь в дружеских отношениях с троюродным братом А. Блоком и А. Белым, С. Соловьев вместе с ними составляет некий мистический триумvirат истинных «соловьевцев», отмежевываясь от мировосприятия декадентов. [178, с. 755]. Однако постепенно каждый из названных поэтов идет по пути поиска собственного голоса, и уже в предисловии к сборнику «Цветы и ладан. Первая книга стихов» Соловьев указывает на Горация, Ронсара, Пушкина, Кольцова, Баратынского, Брюсова и Вяч. Иванова как на своих учителей, что, тем не менее, не помешало Брюсову весьма невысоко оценить творчество С. Соловьева. Среди положительных отзывов можно отметить рецензию Н. Гумилева на второй сборник стихов поэта «Апрель», в который вошли стихотворения 1906-1909 годов. В частности, теоретик акмеизма пишет, что «часто греческие идиллии и элегии, разыгрывающиеся на подмосковных лужайках, являются личным завоеванием поэта Сергея Соловьева и имеют свою, особенную, остроту» [178, с. 756].

Обращение С. Соловьева к античному наследию носило системный характер: антологические мотивы и образы столь же часто встречаются в его произведениях, как и библейские аллюзии. Интересующий нас миф об Орфее и Эвридике представлен в стихотворении «Плач Орфея», напечатанном в журнале «Весы» 1909 года. Всего в данном выпуске приведено пять стихотворений автора, связанных мотивом трагической разлуки возлюбленных. Показательно, что три текста объединены обращением к древнегреческому мифологическому материалу. Кроме стихотворения «Плач Орфея», это «Песня Дафниса» и «Ифигения в Тавриде».

«Плач Орфея» – большое по объему сюжетное стихотворение, написанное от первого лица. Текст представляет собой песнь или, по жанровому определению самого С. Соловьева, плач древнегреческого героя, который спускается в царство мертвых за своей потерянной возлюбленной:

Сказав прости холмам веселым,
Я в ночь сошел, и правит челн

Харон, подкупленный оболом,
Средь бешенства свинцовых волн. [64, с. 7]

Далее автор пересказывает известный античный сюжет, связанный с тем, что песня Орфея растрогала владыку Аида и его жену Персефону, однако страх и неверие Орфея не позволили ему обрести снова свою возлюбленную. Кроме того, ретроспективно в песне пересказывается история земной жизни мифических героев: их свадьба и последовавший за этим укус змеи, от которого и умерла Эвридика.

Текст «Плача Орфея» не буквально воспроизводит античный сюжет, а содержит ряд авторских отступлений от первоисточников. Одно из них встречается в первой строфе: согласно каноническим вариантам мифа Орфей пленяет всех обитателей подземного мира, в том числе и Харона, своей игрой. В тексте С. Соловьева фракийский певец подкупает перевозчика. Данная неточность является концептуальной для осмысления сдвига авторского восприятия мифа. Глубоко упадническая пессимистическая философия и неверие в собственные силы позволяют прочесть данное произведение в рамках декадентского мироощущения. Несмотря на стремление молодого С. Соловьева отмежеваться от поэтики старших символистов, генезис его творчества очевиден в тексте «Плач Орфея».

Обозначенная в самом начале текста авторская психеделия последовательно реализуется на всем лексико-семантическом уровне: «любовник сирий», «в тоске, в бреду, // Влачусь к престолу Персефоны», «растущая боязнь», «Один, один! Какие муки! // За что неслыханная казнь!» [64, с. 7-9]. Инфантилизм лирического героя и общий эмоциональный фон стихотворения сопоставимы с текстом М. Волошина 1905 г. «Мы заблудились в этом свете...», в котором автор также обращается к рецепции мифа об Орфее и Эвридике:

Мы заблудились в этом свете.
Мы в подземельях темных. Мы
Один к другому, точно дети,
Прижались робко в безднах тьмы. [15, т. I, с. 61]

Стихотворения сближаются, во-первых, тем, что оба написаны от первого лица, что является знаком острого эмоционального переживания лирической

ситуации. Общей в обоих текстах будет являться и система эпитетов, связанных с описанием Аида. Волошин акцентирует внимание на темноте как основном свойстве названного топоса («подземельях темных», «безднах тьмы»), мертвенности пространства («мертвым рекам») и бессилии героев («... точно дети, // Прижались робко», «Бессильна скорбь. Беззвучны крики»). Инфантильность героя текста Соловьева была уже показана на примерах из текста, что же касается темноты как центральной характеристики мира мертвых, то она также присутствует в «Плаче Орфея»: «Я в ночь сошел», «Под ветром застигийской тьмы», «сокрыта темнотой», «воздух, черный и пустой». Смысловые переключки текста реализуются и в вариативном повторе первой строки стихотворения Волошина «Мы заблудились в этом мире...» в произведении С. Соловьева: «Затерянный в подземном мире», что поддерживается и ритмико-интонационной организацией текстов: оба написаны черыхстопным ямбом, рифма женская точная, способ рифмовки в обоих случаях перекрестный. Единственным отличием является изменение позиции пирихия: стихотворная строка Волошина им открывается, а у С. Соловьева пирихий во второй стопе. Тем не менее, на наш взгляд, речь не идет о прямом подражании, стоит говорить, скорее, о влиянии поэтики декадентского по своему эмоциональному настрою стихотворения Волошина на С. Соловьева и об эпигонской манере всей его поэзии, неосознаваемой им самим, но отмечаемой большинством критиков.

Композиция стихотворения С. Соловьева связана с противопоставлением двух частей: описание счастливой земной жизни Орфея и Эвридики, их свадьбы и страшного загробного пространства, в котором оказываются оба героя. Антонимия структурных элементов текста совпадает с антитезой мира живых и мира мертвых, решенной автором в традиционном ключе: земное пространство изображается как несущее радость и счастье обладания любимой («Влеком воспоминанья силой, // Тебя, тебя я вижу. Ах! // Улыбка уст и голос милый, // И миртовый венок в кудрях» [64, с. 8]), а топос Аида объявляется связанным со страданием и болью:

Орфей! Орфей! все это было...
И что теперь? Ненастно-мглист
Мой путь, и ветер рвет ветрило –
Протяжный, заунывный свист.
И гложащая боль разлуки,
И все растущая боязнь...
Один, один... Какие муки!
Что за неслыханная казнь!
Я кличу в жажде ненасытной
Тебя, тебя, и все слышней
Растут под ветер закоцитный
Стенанья страждущих теней. [64, с. 9]

В соответствии с философско-эстетическими установками символизма на земле не могут быть постигнуты истинное Бытие, Красота и Мировой Дух, поэтому пространство живых в стихотворении С. Соловьева изображается не как абсолютный свет, а как переходный период в царство ночи – вечер: «И явственно встает пред взором // Заветный вечер...», «Невеста, время! вытри слезы, // Звезда вечерняя взошла» [64, с. 8].

Образный строй стихотворения отражает привычную для символистов картину мира. Так, упоминаемые в тексте красные розы и миртовый венок связаны с эротической любовью и являются знаками-характеристиками Эвридики, которая сама прочитывается как символ Вечной Женственности, недостижимой для смертного. Именно с этим связано авторское привнесение в сюжет мифа, связанное с тем, что Орфей теряет свою возлюбленную еще до ее окончательного обретения: во время свадебного обряда:

Ты вскрикнула, ты задрожала,
И встретили глаза твои,
В траве, раздвоенное жало –
Отравленный язык змеи. [64, с. 8]

Змея здесь соединяет в себе многочисленные символические значения, связанные с данным образом еще в древнейших культурах. Прежде всего, в контексте сказанного выше змей выступает в качестве фаллического символа: судьба, ожидающая невесту после свершения свадебного обряда (змей является одним из зооморфных воплощений Зевса, Аполлона, со змеями связаны многочисленные ритуалы поклонения Дионису). Кроме того, змея воспринимается как хтоническое чудовище, несущее разрушение, смерть, дисгармонию (многочисленные легенды о драконах, связь древнейших

греческих мифических персонажей, так или иначе олицетворяющих смерть, со змеями: горгоны, Эринии, Геката). Еще одним возможным толкованием данного символа является осмысление змеи как атрибута Афины, носителя божественной мудрости.

В целом в рамках символистской традиции прочитываются образы звезды, появление которой на небе становится сигналом начала брачной церемонии; образ «ненастно-мглистого» пути как реализация классической метафоры «дороги жизни»; образ «свинцовых волн», бури, через которую не может пробиться Орфей к своей возлюбленной. Финал стихотворения также связан с реализацией мысли о недостижимости Вечной Женственности, Красоты для смертного человека:

И рвусь тебя средь них узнать я,
Но ты сокрыта темнотой.
Встречают губы и объятья
Лишь воздух, черный и пустой. [64, с. 9]

При этом героическая природа Орфея затушевывается в тексте С. Соловьева. Намек на нее встречается лишь в одном четверостишии, да и то в сниженном контексте мольбы о пощаде:

О, пощадите возраст юный!
Ужель не очаруют Кер
Мои магические струны,
Не раз смиравшие пантер! [64, с. 8]

В целом стихотворение С. Соловьева «Плач Орфея», хотя и ориентировано на семантический круг опорного античного мифа, представляет собой лишь следование классической декадентской традиции, лишенное при этом каких-либо оригинальных черт. Древнегреческие герои трактуются в контексте наследия как декадентов, так и приверженцев философско-религиозной концепции Вл. Соловьева, при котором Эвридика становится одним из земных воплощений Вечной Женственности, а Орфей – поэтом, который с помощью искусства способен проникнуть в тайну ирреального истинного Бытия, но не способен обладать им, как и всякий земной человек. Мифический герой, такой, каким он изображен в стихотворении С. Соловьева, воплощает своим образом слова Вяч. Иванова из программной работы «Заветы

символизма»: «особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как надпись неизречённого, вбирает в свой звук многие неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки разных подземных ключей» [31, т. II, с. 598].

Выводы по второй главе.

В период с 1903 по 1909 год в поэтических и критических текстах символистами, В. Ивановым, В. Брюсовым и А. Белым, формируется новый миф об Орфее. В это время происходит канонизация образа античного героя и установление нормативности неомифа. Можно выделить следующие основные структурные и содержательные элементы:

1. Орфей – универсальный прапоэт, наделенный практически безграничной сакральной силой слова. Важной становится его способность воздействовать как на неживую, так и на живую материю. Актуализируются элементы мифа, в которых рассказывается об оживлении камней, о подчинении своей воле диких животных. В творчестве символистов в этот же ряд встраивается и способность магического воздействия на обитателей подземного мира и, в конечном счете, нереализованная, но потенциально заложенная сила воскресения словом. Связь с Христом может как актуализироваться в тексте, так и не выделяться автором.
2. Спуск в подземный мир за Эвридикой воспринимается как обряд инициации, тесно связанный с ритуальными и мистерийными действиями различных народов. Именно через непосредственное соприкосновение с миром мертвых сила слова Орфея становится абсолютной.
3. С предыдущим пунктом тесно связан момент отсутствия интереса к образу Эвридики. Упоминание о ней либо совсем исключается из текста, либо фигура героини становится лишь знаком, детерминирующим спуск Орфея в загробный мир. Тексты, в которых Эвридика все же присутствует как значимый персонаж, соотносятся с двумя противоположными мотивами: эротическое влечение Орфея к возлюбленной или ее добровольный отказ от возвращения на землю, связанный с изменением ее субстанциальной сущности.

4. В текстах данного периода практически полностью отсутствует указание на поражение, которое потерпел Орфей, нарушив запрет богов оборачиваться. Данный эпизод зачастую исключается из авторского мифа об Орфее. В тех случаях, где он все же присутствует, обозначенный момент трактуется как способствующий творческому становлению Орфея как универсального, лучшего поэта.

5. В названиях всех стихотворных текстов, формирующих ядро символистского мифа об Орфее, присутствует прямая номинация античного героя, как и в структуре самих произведений. Это связано с тем, что до названных нами текстов символистов имя Орфея еще не воспринималось как безусловный знак идеального творца, и формирование нового мифа требовало прямого указания на героя.

Обращение к данному античному сюжету А. Кондратьева и С. Соловьева в соответствии с сформированным символистами контекстом указывает на закрепление неомифа в культурном поле начала XX века.

Присутствие интерпретаций, не соотносящихся с основной линией формирования нового символистского мифа, не противоречит общей концепции, а лишь указывает на высокую валентность мифа об Орфее.

Глава 3. РАЗРУШЕНИЕ СИМВОЛИСТСКОГО МИФА ОБ ОРФЕЕ В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА.

Как известно, в искусстве за периодом канонизации всегда наступает период деканонизации. Он связан с превращением символистского позитивного мифа в негативный или инвертированный миф. Обозначенная тенденция является общей для большинства мотивов и образов, реализованных в поэтике старших и младших символистов. Об этом пишет в работе «Русский символизм» Ханзен-Леве: «поворот к десимволизации, демифологизации, опредмечиванию, который во всей силе вступит в свои права позднее, в СШ, вполне логично следует из диаволики: если она (представленная и после 1900 года прежде всего Сологубом, Брюсовым, Гиппиус и др.) еще не "верит" или не "верит" вообще, то гротескно-карнавальный символизм творится под знаком "уже не", под знаком обманутых ожиданий, оскверненной чистоты (например, Вечная Женственность – в образе проститутки)» [207, с. 387].

Если характерными чертами символистского мифа об Орфее будут утверждение позитивной и практически безграничной силы искусства и восприятие античного героя как носителя сакральных тайн, полученных через обряд инициации, то с 1910-х годов данный канон начинает расшатываться и стремиться к собственному отрицанию. Важной вехой на данном пути станет 1917 год, который привнесет новый контекст в осмысление темы Орфея: необходимость определения метапозиции творца в новом обществе. Известно, что революция 1917 года представителями Серебряного века была встречена преимущественно молчанием, вызванным растерянностью и неспособностью обозначить собственное отношение к произошедшим переменам. Поэтам и писателям потребовалось определенное время, чтобы подобрать слова для обращения к данной теме.

В контекст изменения общественного строя встраивается и рецепция мифа об Орфее как универсальном протопоэте, в сгущенном виде наделенном чертами идеального творца.

Еще одним водоразделом станет эмиграция. Сформировавшаяся в первый период нарративизации мифа об Орфее корреляция Эвридики с Россией будет по-новому осмыслена поэтами, покинувшими страну после революции 1917-го года. Этими же авторами символистский неомиф об Орфее зачастую станет прочитываться и восприниматься как указание на «золотой век», концентрирующий в себе все лучшие достижения культуры и искусства, уничтожаемые большевиками во время гражданской войны. При этом представители русского зарубежья будут стремиться к нарочитому консервированию традиции, как античной, так и вторичной – символистской.

В данной главе мы ставим своей основной задачей проследить пути и способы десакрализации символистского мифа об Орфее в поэтике каждого отдельного автора, учитывая при этом не только общие тенденции, но и индивидуальные особенности творческого пути поэта.

3.1. Особенности рецепции мифа об Орфее и Эвридике в творчестве Иннокентия Анненского.

Как поэт Анненский сформировался раньше большинства символистов, тексты которых рассматривались в первой и второй главах, однако в литературную жизнь его произведения входят гораздо позднее, уже после смерти автора. Связь художественного мира Анненского с античным наследием подчеркивается всеми исследователями его творчества. «Всю мировую поэзию Анненский воспринимал как сноп лучей, брошенный Элладой», [46, т. I, с. 226] – комментарий Мандельштама очень точно отражает внутреннюю сущность творчества Анненского. Однако, несмотря на неоспоримое влияние греческого и римского наследия на художественный мир поэта, долгое время ученые практически не уделяли внимания рецепции античности в лирике Анненского. Виной тому, отчасти, слова, сказанные одним из наиболее крупных и авторитетных исследователей творчества поэта, – А.В. Федоровым, который писал в предисловии к изданию стихов и поэм автора Серебряного века: «Для оценки Анненского важен еще один факт. Этот замечательный филолог-

классик, переводчик Еврипида, знаток античного мира и ценитель его художественных памятников, в своих собственных стихах совершенно не обращается к античной тематике, к античным мотивам, которые всегда давали такой эстетически благодарный материал поэтам, желавшим бежать от жизни в "башню из слоновой кости", в мир "чистой красоты". Для Анненского античная тема в его собственных стихах ограничивается редкими упоминаниями о статуях царскосельского парка, изображающих мифологических героев» [204, с. 29].

Однако более пристальное изучение лирического наследия Анненского позволило исследователям заявить о несомненном присутствии в поэзии автора рецепции античного наследия. Необходимо только отметить, что, в отличие, к примеру, от В. Иванова и В. Брюсова, подчеркивающих мифологическую основу многих своих текстов, Анненский, наоборот, сознательно прикрывает античный подтекст лирических произведений, предоставляя читателю возможность творческого прочтения, предполагающего множественность восприятия практически любого текста поэта. Показательно, что в произведениях Анненского орфический миф представлен имплицитно, однако мотивные и образные знаки, впервые возникающие в стихотворениях символистов начала века, уже воспринимаются как самоочевидные, не требующие прямого нарратива.

В лирике Анненского находит отражение учение о двух мирах Платона. Отчасти именно с этим связано восприятие поэтом земной реальности как отражения иной высшей реальности. Мотив воспоминания и узнавания также важен в данном контексте: он позволяет лирическому герою прикоснуться к миру высших сущностей. Данные особенности, в частности, находят отражение в самом орфическом стихотворении Анненского «Призраки», входящем в сборник «Кипарисовый ларец» (1910 г.). И хотя имена Орфея и Эвридики в тексте не упоминаются, контекст произведения не оставляет сомнений, что именно этот древнегреческий сюжет лег в его основу.

В стихотворении нарушается оппозиция двух миров: мира живых и мира мертвых. Земной мир не противопоставлен загробному, он является его отражением, и следовательно, мы с трудом можем провести какую-либо ощутимую границу. Хронотоп текста связан с оппозицией сада и дома. Сад – мистическое пространство, наполненное призраками, тенями, связанное с «сакральной ночью». Даже явление живой природы – куст сирени – воспринимается как призрак. Данная метафора может быть прочитана как воплощение философии идей (эйдосов) Платона, при которой любая вещь чувственного мира воспринимается как отражение своего прообраза, следовательно, она не более чем призрак:

Зеленый призрак куста сирени
Прильнул к окну... [1, с. 144]

Тени, наполняющие ночью пространство сада, наделены способностью вступать в диалог с лирическим героем стихотворения:

И бродят тени, и молят тени:
«Пусти, пусти!» [1, с. 143]

Сам лирический герой не принадлежит к миру мертвых, он тот, кто приходит из дома (о сакральном значении данного локуса будет сказано далее):

Но и неслышным я верен теням,
И, как в бреду,
На гравий сада я по ступеням
За ней сойду... [1, с. 144]

При этом он не только не испытывает мистического страха, обращаясь к представителям мира мертвых, но и имеет власть приказывать им:

Уйдите, тени, оставьте, тени,
Со мной одну... [1, с. 144]

Дом в стихотворении Анненского предстает символом космического центра, «своего мира», куда возвращается неофит после инициации, связанной в контексте мифа об Орфее и Эвридики со спуском в царство мертвых («На гравий сада я по ступеням // За ней сойду»). Сам дом при этом никак не атрибутирован, мы видим его «из вне», находясь в пространстве сада.

В тексте упоминаются три детали дома, каждая из которых является знаковой в мифологии различных стран. Во-первых, окно, которое символически соотносится с глазами дома. Неслучайно именно к окну

«прильнул» «призрак куста сирени», но проникнуть внутрь он не может, являясь принадлежностью иного мира. Во-вторых, не называется, но подразумевается порог, которым начинаются ступени, ведущие в сад. Арнольд ван Геннеп относит обряды, связанные с порогом, к лиминарным обрядам, обозначающим переход из одной системы в другую. Применительно к тексту Анненского необходимо говорить о переходе из мира живых в мир мертвых. Третий структурный элемент дома, возникающий в стихотворении «Призраки», – «стекла на галерее». До тех пор, пока они черны и не отражают солнечного света, длится время «сакральной ночи», когда явления потустороннего мира обретают силу и голос. Важным представляется аспект, связанный с появлением первых лучей солнца именно отраженными в окнах дома. Это подтверждает нашу гипотезу о том, что дом в стихотворении Анненского выступает как место, связанное с культом Аполлона: ограниченное солнечное пространство, противопоставленное лунному («От этих лунных осеребрений // Куда ж уйти?») безграничному пространству Диониса.

Обретение новых знаний и нового статуса лирическим героем стихотворения Анненского связано с узнаванием некой «вины» лирического героя. Автор смещает акцент с любовной коллизии мифа на сакральное осмысление. Оппозиция знания «говорящего» и знания «молчащего» приобретает в тексте смыслообразующее значение. Все призраки и тени, за исключением образа центральной героини, наделяются способностью к человеческой речи:

И бродят тени, и молят тени:

«Пусти, пусти!» [1, с. 143]

Немота той единственной призрачной тени, диалог с которой важен для лирического героя, подчеркивается как ее основная характеристика:

Она недвижна, она немая,

С следами слез;

Но и неслышным я верен теням... [1, с. 144]

В данном образе легко угадываются черты дриады Эвридики (на ее природную сущность и хтоническое происхождение указывают древесные атрибуты: «С двумя кистями сиреней мая // В извивах кос...»); призрак куста

сирени возникает еще в первых строках стихотворения). Эвридика теперь носитель сакрального знания, но парадоксальным образом подразумеваемого Орфея в стихотворении Анненского интересуют не мистические откровения, а возможность получить «отпущение грехов»:

О бледный призрак, скажи скорее
Мои вины,
Покуда стекла на галерее
Еще черны. [1, с. 144]

А. Асоян видит в приведенных строках отголосок «представления о поэзии как жертвоприношении и «гробовой» музе поэта», отмечая что жертвоприношение «являлось стержнем любого мифоритуала, в том числе и древнего искусства, носившего ритуальный характер» [88, с. 22].

Несмотря на обращение Орфея, Эвридика остается молчащей. И лишь герой продолжает настойчиво утверждать верность своей музе: «Но и неслышным я верен теням», «Цветы завянут, цветы обманны, // Но я... я – твой!». Однако их единение становится принципиально невозможным, поскольку герои принадлежат к разным мирам. Все, что остается Орфею, потерявшему надежду на возможность восстановления связи с возлюбленной, это страдания земного мира в ожидании окончательного перехода в мир теней:

В тумане холод, в тумане раны
Перед зарей... [1, с. 144]

Принципиальным отличием от классического варианта мифа является отказ Орфея от попытки вернуть Эвридику к жизни. Это вполне согласуется с восприятием символистами окружающего их реального мира как искаженного эфемерного космоса, выйти за границы которого в смерти уже смогла Эвридика. То есть нарушается направление движения: не Орфей пытается вывести Эвридику к жизни, а он сам пребывает в состоянии ожидания перехода в мир теней. Вариантов посмертной судьбы Орфея достаточно много и далеко не все мифографы указывают на воссоединение душ Орфея и Эвридики после смерти (Аполлодор, Гигин, Диодор Сицилийский). Акцентируется пророческая функция головы (лиры) Орфея, которая продолжает вещать после смерти на острове Лесбос. Наибольшее внимание завершению любовной коллизии данного мифа уделяет Овидий в «Метаморфозах»:

Тень же Орфея сошла под землю. Знакомые раньше,
Вновь узнавал он места. В полях, где приют благочестных,
Он Эвридику нашел и желанную принял в объятья.
Там по простору они то рядом гуляют друг с другом,
То он за нею идет, иногда впереди выступает, —
И не страшась, за собой созерцает Орфей Эвридику. [56, с. 269]

Если воспринимать стихотворение Анненского в контексте философии идей Платона, то необходимо отметить существенное смещение восприятия земного и высшего миров. Мир высших идей связан с небесной ориентацией, в то время как их отражение с пространством земли. В стихотворении Анненского истинный высший мир эйдосов соотнесен с загробным миром, в то время как земная жизнь — лишь искаженное отражение. Подобное восприятие становится возможным только в эпоху Модерна, поскольку до этого, как пишет Дугин А.Г. «модель индоевропейского общества основана в соответствии с вертикальной небесной ориентацией» [122, с. 357]

К образу Орфея Анненский обращается и в других текстах. Одним из них является стихотворение «Поэту». Произведение в целом представляет собой попытку философского осмысления внутреннего мира поэта, его обреченности на вечные попытки проникнуть в сущность вещей и познать их истинную природу. Орфей в данном контексте предстает как первый среди поэтов, однако в отличном от символистского неомифа контексте. Он черпает вдохновение из самой жизни, что, по мнению Анненского, и является единственным выходом для творца, который находится перед лицом дуализма «Я» и «не Я»¹⁸:

Краса открытого лица
Влекла Орфея пиериды.
Ужель достойны вы певца,
Покровы кукольной Изиды?
Люби раздельность и лучи
В рожденном ими аромате.
Ты чаши яркие точи
Для целокупных восприятий. [1, с. 220]

О. Ронен отмечает, что стихотворение это обращено «дидактически — к обобщенному поэту» [176], хотя долгое время считалось завещанием либо Н. Гумилеву, либо Кривичу. Данный подход связан с тем, что текст может считаться программным для акмеистов: Анненским декламируется «власть вещей // С её триадой измерений» [1, с. 219]. Автор призывает к целостному

восприятию и отражению мира в поэтическом творчестве, утверждая примат материального мира, «вещи», в которой «сочетались бог и тленность» [1, с. 219], над «волшебством воздушных пятен» [1, с. 219], которые набрасывают покровы на мир Орфея. Анненский по-гегелевски снимает противопоставление, обозначенное в первой строке стихотворения именно «властью вещей»:

В раздельной чёткости лучей
И в чадной слитности видений
Всегда над нами — власть вещей... [1, с. 219]

Вещь понимается как единство бессмертного божественного акта творения и материальной оболочки.

О. Ронен справедливо указывает на соотнесенность данного стихотворения с двумя программными текстами Ф. Сологуба, а также на его укорененность в литературной традиции XIX века, а именно в творчестве А.К. Толстого, указывая в качестве первоисточника метафизического смысла слова «лучи» в стихотворении Анненского следующие строки из пролога к «Дон Жуану»:

Все явления вселенной,
Все движенья вещества —
Все лишь отблеск божества,
Отраженьем раздробленный!
Врозь лучи его скользя,
Разделились беспредельно,
Мир земной есть луч отдельный —
Не светить ему нельзя! [68, т. IV, с. 8]

Но если в интерпретации Ф. Сологуба дихотомия вечного и вещного, творческого и творящего начал снимается лишь в человеке как «венце творения» и одновременно боге созидающем («...И слил я все лучи // Во мне лучи. Я — весь! Я только бог. // Слова мои — мечи» [65, т. VII, с. 480]), то Анненский «целокупность» восприятия мира связывает с поэтическим актом, обращенным к жизни, к «вещи» и только через нее — к творцу.

В ощущении античности как некого идеального творческого периода в истории человечества Анненский (в стихотворении «Поэту») сближается с Мережковским, чье восприятие древнегреческого наследия соотносимо с идеализированными представлениями, находящими свое отражение, к примеру, в работах Винкельмана. Античность как арена борьбы аполлонического и

дионисийского начал, провозглашенная в работе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» 1872 года, не проникает в метапоэтический контекст стихотворения Анненского.

Образ Орфея как певца, связанного лишь с идеей идеальной гармонии, появляется и в стихотворении «Поэзия»:

Пусть для ваших открытых сердец
До сих пор это – светлая фея
С упоительной лирой Орфея,
Для меня это – старый мудрец. [1, с. 77]

В обоих стихотворениях: «Поэту» и «Поэзия» – Орфей предстает перед имплицитным читателем до своего спуска в Аид, до потери Эвридики, до приобщения к сакральным таинствам. Он носитель незамутненного сознания, его целостность и чистота обусловлены именно отсутствием проживаемой трагедии. Орфея, пожертвовавшего своей Эвридикой ради творчества, мы видим в стихотворении «Призраки». Лирический субъект получает власть не только над миром живых, но и над миром мертвых, правда теперь, после завершения процесса инициации, его мироощущение определено чувством вины и потери.

В тех стихотворениях Анненского, в которых прослеживаются элементы рецепции мифа об Орфее и Эвридике, проявляется ряд принципиальных моментов, обозначивших переход от этапа становления мифа к этапу его десакрализации. Во-первых, автор отказывается от прямой номинации героев, довольствуясь намеками на те сюжетные и образные аспекты, которые однозначно указывают на созданный символистами неомиф. Во-вторых, Анненский уже не воспроизводит весь античный сюжет, а выбирает необходимые элементы для создания собственной философской картины мира. В-третьих, в стихотворениях данного поэта появляются трактовки образов Орфея и Эвридики в равной степени нехарактерные как для антологического варианта, так и для символистского. Тем не менее полемизирует Анненский с более поздним вариантом, отталкиваясь не только от символистского неомифа об Орфее, но и от всей эстетики указанного направления.

3.2. Десакрализация как способ разрушения символистского мифа об Орфее в творчестве Владислава Ходасевича

Поэтика Ходасевича ориентирована в основном на классические образцы литературы первой половины XIX века. Продуцирование как мотивно-образной системы, так и поэтических приемов Пушкина является осознанной авторской установкой. Кроме того, важно осмысление Ходасевичем символистского наследия, ведь свой творческий путь он начинает в тесном взаимодействии с представителями данного направления. Однако и античная культура широко вписана в семиотический контекст лирики Ходасевича. В частности, интересующий нас миф об Орфее и Эвридике представлен в большей или меньшей степени в пяти текстах автора, относящихся к различным периодам его творчества. Столь устойчивый интерес к данному древнегреческому сюжету связан во многом с принципом дисгармонии как одним из основных, маркирующих поэтическую систему Ходасевича. Отражение данного положения поэт находит в античном мифе.

Хронологически первым в ряду стихотворений, относящихся к «орфическому корпусу» является текст «Возвращение Орфея» 1910 г., входящий во второй сборник «Счастливый домик» (1914 г.). Ходасевич, как и многие авторы Серебряного века, каждый сборник воспринимает не просто как ряд произведений, представленных в определенной хронологической последовательности, но как семантическое единство, поэтому важным становится не только интерпретация отдельного текста, но и его встраивание в структуру всей книги. Так, стихотворение «Возвращение Орфея» помещено автором сразу после контекстуально примыкающего к нему произведения «Душа», написанного двумя годами ранее. В нем легко читаются как пушкинские («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Дар напрасный, дар случайный...» и др.), так и шекспировские («Гамлет») реминисценции. Стихотворение «Душа» представляет собой попытку осмысления смысла и цели жизни. Обращают на себя внимание последние строки в контексте разговора о теме Орфея:

Проникни в отдаленный мир: глухой старик ворчит сердито,
Ладья скрипит, шуршит весло, да вопли – с берегов Коцита. [72, т. I, с. 105]

Автор завершает произведение отсылкой к легко угадываемому образу древнегреческого Аида, где Харон перевозит души умерших через воды Стикса, а с берегов одной из подземных рек – реки плача – Коцита слышны стенания теней. Обозначенный топоним появится и в следующем стихотворении сборника – «Возвращение Орфея»:

Несчастен, кто несет Коцитов дар стенаний
На берега земных веселых рек! [72, т. I, с. 105]

Образ берега как границы между миром живых и миром мертвых, завершающий стихотворение «Душа», открывает текст «Возвращение Орфея» и неоднократно повторяется в нем:

О, пожалейте бедного Орфея!
Как скучно петь на плоском берегу! [72, т. I, с. 105]

В целом это произведение представляет собой песнь Орфея, сопровождающую его возвращение из Аида. Адресатом лирического высказывания выступает имплицитный отец, чей образ не конкретизируется в тексте, однако является одним из его смысловых центров. Существуют различные античные варианты происхождения Орфея: он объявляется сыном речного бога Эагра или олимпийского Аполлона, однако отсутствуют упоминания о поддержке, оказываемой древнегреческому певцу родителем. В контексте данного стихотворения Ходасевича уместно говорить о контаминации образов Орфея и Христа, на что указывает сразу ряд мотивов, одним из которых и будет обращение мифического героя к отцу, который бесстрастно взирает на мучения и смерть сына:

Отец, взгляни сюда, взгляни, как сын, слабея,
Еще сжимает лирную дугу! [72, т. I, с. 105]

Строки эти дважды повторяются в произведении, открывая и завершая его. Они могут быть легко сопоставлены с Евангельскими фразами, произнесенными Христом на Кресте во время Распятия. Так, в Евангелии от Матфея мы встречаем следующие слова: «около девятого часа возопил Иисус громким голосом: Или́, Или́! лама́ савахфа́ни? то есть: Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27:46); а в Евангелии от Луки приводится

фраза Христа: «Отче! в руки Твои предаю дух Мой. И, сие сказав, испустил дух» (Лк. 23:46).

Особенность композиции стихотворения «Возвращение Орфея» реализуется в практически дословном повторении первого и последнего четверостишия с изменением лишь третьей строки, семантическая нагрузка которой при этом заметно увеличивается. Если в первом четверостишии мы видим стилистически и эмоционально более нейтральный вариант («Как скучно петь на плоском берегу!»), то в последнем трагическое звучание финала обострено до предела («Как больно петь на вашем берегу!»), что достигается минимальными лексическими средствами. Однако если замена наречия «скучно» на «больно» отражает общий эмпатический сдвиг, то субституция лексемы «плоском» местоимением «вашем» по отношению к берегу, понимаемому как граница мира живых и мира мертвых, призвана обозначить финальный переход Орфеем этой границы.

Мысль о том, что Орфей является одним из прообразов Христа, активно эксплуатировалась как в художественных текстах Серебряного века, так и в научных статьях. Подобное восприятие фигуры Орфея мы встречаем, в частности, и в творчестве В. Иванова, в труде французского археолога Саломона Рейнака «Орфей, всеобщая история религий», переведенном на русский язык в 1910 году и оказавшем большое влияние на представителей Модерна. Имплицитно обозначенная контаминация подчеркивается за счет лексических переключек. Кроме уже обозначенной выше стоит отметить прилагательное «нагорные», используемое Ходасевичем, которое сразу вызывает ассоциации с нагорной проповедью Христа.

Говоря о поэтической технике автора стихотворения «Возвращение Орфея», невозможно не обратить внимание на ее внутреннее родство с пушкинской поэтикой, ориентированность на нее, что, однако, не отменяет концептуального несоответствия мировосприятия обозначенных авторов. Художественный мир Пушкина может быть определен в терминах аполлонического начала (согласно Ф. Ницше), подразумевающего

гармоническое устройство космоса. Об этом писал В. Иванов в статье «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова»: «Пушкин, слуга светлого Аполлона, останавливается на пороге сумрачного царства и <...> не пронизывает его своим солнечным логизмом...» [31, т. IV, с. 637]. Для мировосприятия Ходасевича характерно понятие дисгармонии, как одной из концептуальных категорий мироустройства. Обозначенная антонимия находит свое воплощение, в частности, и в стихотворении «Возвращение Орфея».

Орфей Ходасевича, потеряв Эвридику, теряет и возможность целостного восприятия мира. Любовная драма прописана, но не актуализируется в тексте, в то время как основное внимание сосредоточено на недоступности мифическому герою прежнего творческого акта:

Еще ручьи лепечут непрерывно,
Еще шумят нагорные леса,
А сердце замерло и внемлет безотзывно
Послушных струн глухие голоса.
И вот пою, пою с последней силой
О том, что жизнь пережита вполне,
Что Эвридики нет, что нет подруги милой,
А глупый тигр ласкается ко мне.
Отец, отец! Ужель опять, как прежде,
Пленять зверей да камни чаровать?
Иль песнью новою, без мысли о надежде,
Детей и дев к печали приучать? [72, т. I, с. 105]

Из текста стихотворения очевидно, что прежнее творчество Орфея было связано с, условно говоря, «позитивным» мировосприятием, тем самым, которое было свойственно в том числе классической лирике XIX века. Однако жизнеутверждающее начало, несущее надежду людям и чарующее зверей, невозможно для того, кто приобщился тайнам Аида:

Пустой души пустых очарований
Не победит ни зверь, ни человек.
Несчастен, кто несет Коцитов дар стенаний
На берега земных веселых рек! [72, т. I, с. 105]

Отъединенность Орфея от мира живых реализуется через антитезу, связанную с противопоставлением двух пространств. С одной стороны, пространство земное атрибутируется через лексику с позитивной коннотацией: «веселых рек», «ручьи лепечут», «шумят леса», а с другой стороны, увиденный

глазами обладающего тайнами подземного мира Орфея данный топос прочитывается через призму его оценочного восприятия: «*скучно* петь на плоском берегу», «Послушных струн *глухие* голоса», «...*глупый* тигр ласкается ко мне». Опустошенность лирического героя стихотворения подчеркивается лексическим повтором прилагательного «пустой» в пределах одной строки: «*Пустой* души *пустых* очарований...». Дар Орфея после его возвращения на поверхность земли неразрывно сопряжен с сакральным знанием Аида и им самим воспринимается уже лишь как «дар стенаний».

Таким образом, можно сказать, что Орфей данного стихотворения Ходасевича проходит обряд инициации со знаком минус, так как в классическом понимании инициация связывается с развитием, вектор которого является положительным. Герой приобретает сакральные тайные знания и способности, не просто отделяющие его от других представителей общества (это момент мы видим и в стихотворении «Возвращение Орфея»), но и позволяющие перейти на более высокую ступень духовного развития. Примером традиционной инициации со знаком «плюс» может служить «Орфей» В. Иванова. Лирический герой данного произведения, исполнив промысел богов, спускается в царство мертвых для того, чтобы познать его тайны и выйти оттуда преображенным творцом.

Орфей Ходасевича отказывается от предначертанной судьбы. Закономерным видится предположение, что мифический герой, познав истинную жестокую сущность мира и его дисгармоничность, не хочет нести это знание в пространство земное, предоставляя возможность всем непосвященным пребывать в счастливом неведении. Безусловно, данная трактовка античного сюжета является авторской, не опирается на древнегреческие или римские источники и в самой сути своей антонимична символистскому неомифу об Орфее.

В том же сборнике «Счастливый домик» имя Орфея встречается в стихотворении 1912 года «Века, прошедшие над миром...», которое обращено к осмыслению процесса поэтического творчества, его роли и месте в мире.

Источник истинного вдохновения Ходасевич видит в прошлом, которое доступно для осмысления и понимания: «Века, прошедшие над миром <...> Еще вызывают к нашим лирам...» [72, т. I, с. 109]. Интересно, что в качестве «Музы» поэта выступают тени умерших, которые наделяются частичной мистической властью над творцом, побуждая его к тому, чтоб ступить «на Орфеев путь».

Устаревшая лексика включает данное стихотворение, в первую очередь, в контекст классической лирики первой половины XIX века («лиры», «воскреситель», «безутешную обитель» и т.д.), а также через романтическую традицию укореняет в античности. Это связано, прежде всего, с использованием греческих мифологических имен собственных: перифразы «Орфеев путь», «сумрак Эреба», эпитет «стигийских камышей», – которые указывают на античный Аид, как на место пребывания душ после смерти. Если в стихотворении «Возвращение Орфея» были сильны моменты, связанные с контаминацией образов Орфея и Христа, то в данном тексте Ходасевич зачеркивает весь христианский космос, отказываясь не только от его концепции загробной жизни, но и от его изначальной самоидентификации как религии жизни.

В стихотворение «Века, прошедшие над миром...» имплицитно включаются элементы структуры мифа об Орфее и Эвридике. В контексте данного произведения «путь Орфея» – это не только путь поэта, но именно путь творца, спускающегося в царство мертвых. Мифический герой при жизни оказывается в Аиде лишь единожды, когда пытается вернуть свою погибшую жену. Однако автор, как и в «Возвращении Орфея», уходит от психологизации любовного трагедийного аспекта, он подразумевается как наверняка известный читателю сюжет, но не актуализируется. Снова возникает мотив инициации – прохождения через загробный мир как обязательного условия возникновения истинного искусства.

Души предков при этом выступают в роли судей, чье восприятие становится критерием значимости создаваемой песни. Обращение к «вечным»

сюжетам, проблемам, архетипам осознается как соотнесение с «бессмертным» искусством, которое, парадоксальным образом, близко и важно для душ умерших:

И наш напев, как солнце, нежит
Их остывающую грудь.
Былых волнений воскреситель,
Несет теням любой из нас
В их безутешную обитель
Свой упоительный рассказ.
В беззвездном сумраке Эреба,
Вокруг певца сплотясь тесней,
Родное вспоминает небо
Хор воздыхающих теней. [72, т. I, с. 109]

Кроме того, в стихотворении «Века, прошедшие над миром...» обращает на себя внимание функциональная инверсия, связанная с соотношением живых героев и мертвых теней. В античной традиции присутствуют многочисленные варианты форм и способов общения героев с душами умерших (один из канонических фрагментов представлен в «Одиссее» Гомера»), однако инвариантом может служить восприятие обитателей загробного мира в качестве носителей сакрального знания. К ним обращаются, чтоб получить ответы на вопросы, неразрешимые для живых. В тексте Ходасевича сами тени предков нуждаются в живом посреднике для воскрешения памяти о земном существовании.

В стихотворении «Века, прошедшие над миром...» Ходасевич полемизирует с теми поэтами, которые утверждали необходимость обращения к злободневным сюжетам, к современности:

Но горе! мы порой дерзаем
Все то в напевы лир влагать,
Чем собственный наш век терзаем,
На чем легла его печать.
И тени слушают недвижно,
Подняв углы высоких плеч,
И мертвым предкам непостижна
Потомков суетная речь. [72, т. I, с. 109]

Таким образом, в орфических текстах периода «Счастливого домика» Ходасевич ограничивает круг собственных поэтических исканий античностью, воспринятой сквозь языковую и стилистическую поэтическую традицию первой половины XIX века. Любовная составляющая древнегреческой истории,

имплицитно или эксплицитно присутствующая в стихотворениях Ходасевича, в этот период его творчества не попадает в фокус пристального внимания, а рассматривается как фон для размышления о смерти и искусстве и границах их взаимодействия. При этом автор отказывается от символистского мифа об Орфее, полемизируя с утверждением безграничной сакральной силы слова Орфея, прошедшего обряд инициации в мире мертвых.

Вновь к осмыслению мифа об Орфее и Эвридике Ходасевич обратится в 1918 году при написании стихотворения «Сойдя в Харонову ладью...», не вошедшего ни в один из авторских сборников. В данном тексте поэт, напротив, обращает внимание на любовный трагедийный аспект античной истории.

Главное отличие от канонического древнегреческого варианта состоит в образной инверсии, к которой прибегает Ходасевич: в тексте «Сойдя в Харонову ладью...» Орфей отстал от Эвридики, а не она от него. Однако речь идет не просто о переосмыслении уже существующей сюжетной основы, а о перестройке самой модели мифа. Орфей с самого начала воспринимается как следующий за Эвридикой в царство мертвых:

Ты, темный переплыв поток,
Ступила на берег бессонный
А я, земной, отягощенный,
Твоих путей не превозмог. [73, с. 240]

Впервые в фокусе внимания Ходасевича оказывается Эвридика как носитель собственного мировосприятия, жизненной философии, а не просто как катализатор переживаний Орфея, несмотря на то, что стихотворение написано от лица самого древнегреческого персонажа. Имена героев мифа об Орфее и Эвридике не названы в тексте напрямую, однако условные знаки, однозначно связываемые с данным античным сюжетом, позволяют отнести стихотворение «Сойдя в Харонову ладью...» к кругу орфических текстов Ходасевича. Это, в первую очередь, мотив нисхождения в царство мертвых живого героя вслед за погибшей возлюбленной. В самом тексте обозначенный мотив поддерживается, во-первых, упоминанием «Хароновой ладьи», появление которой в первой строке сразу же отсылает читателя к знакомой мифической истории. Семантически сюда примыкает и «темный поток»,

который однозначно воспринимается как указание на Стикс – реку в Аиде, переплыв через которую души оказывались в пределах загробного мира. Однако необходимо отметить, что в стихотворении Ходасевича происходит совмещение двух различных рек греческого Аида: Харон перевозил души через Стикс, являвшийся формальной границей мира мертвых, а память о земном существовании утрачивалась после того, как тени пили воды Леты. Мотив забвения, являясь одним из ключевых в стихотворении, связан с женским образом, к которому формально обращено стихотворение: «Ты улыбнулась – и забыла...». Само по себе обращение к героине, потерявшей память о земном существовании, является риторическим приемом. «Берег бессонный» – очередная перифраза, используемая Ходасевичем для обозначения Элизиума.

Парадоксальным образом, уход Эвридики в другой мир не воспринимается как потеря – это лишь субстанциальное изменение героини, которое она сама ощущает скорее как положительную метаморфозу: «Сойдя в Харонову ладью, // Ты *улыбнулась* – и забыла...» [73, с. 240]. Ходасевич переосмысляет традиционную аксиологическую направленность в восприятии мифа об Орфее и Эвридике. Земной мир не представляется больше тем пространством, которое является желанным местом обитания. Герои изначально не стремятся вернуться на поверхность земли. С большой долей вероятности можно говорить о том, что неназванный Орфей сетует на невозможность соединиться с Эвридикой в мире мертвых:

А я, земной, отягощенный,
Твоих путей не перевозмог. [73, с. 240]

Эпитеты «земной» и «отягощенный» становятся концептуальными признаками Орфея в данном стихотворении, построенном в целом на образной антитезе. Эвридика, освобождаясь от того, «...что живому сердцу льстило, // Что волновало жизнь...» [73, с. 240] становится способной на переход в иное качество, недоступное Орфею.

Таким образом, в стихотворении «Сойдя в Харонову ладью...» Ходасевич отступает от изображения Орфея, прошедшего инициацию через спуск в царство мертвых. Лирический герой оказывается не допущенным к сакральным

знаниям. Это связано, главным образом, с тем, что на первый план в данном тексте выходит не творческая сторона античного героя, а его человеческая сущность. «Сойдя в Харонову ладью...» – единственный текст Ходасевича, в котором он уходит от восприятия Орфея как прапоэта, поэтому неслучайным представляется отказ от прямой номинации героев: подобная любовная трагедия могла случиться с любым земным человеком, Орфей не воспринимается Ходасевичем как образ, маркирующий данный сюжет.

Закономерным представляется изменение финала истории по сравнению с более ранним «Возвращением Орфея». Если в первом тексте дисгармония и разобщенность мироздания являются теми причинами, которые приводят к трагической гибели героя (смерть фракийского певца поднимается автором до уровня величайшего в культурном отношении онтологического события – распятия Христа), то в тексте «Сойдя в Харонову ладью...» финальная строфа лишена фатального катастрофического наполнения; это компромисс с жизнью, в которой потеря возлюбленной – тяжелый, но переживаемый удар:

Пребудем так, еще храня
Слова истлевшего обета.
Я для тебя – отставший где-то,
Ты – горький призрак для меня. [73, с. 240]

Итак, подводя итоги анализа стихотворения «Сойдя в Харонову ладью...», необходимо отметить, что Ходасевич отделяет этот текст от других, относящихся к орфическому кругу, уходя от прямой номинации героев античного мифа. Это связано с акцентированием любовной стороны сюжета, что в целом является нехарактерным для интерпретации Ходасевича, в которой Орфей – поэт, но не человек. Особенно ярко это противопоставление будет реализовано в тексте «Баллады», написанной в 1921 г.

Стихотворение «Баллада» является ключевым в сборнике «Тяжелая лира». Собственно, название сборника представляет собой строку обозначенного текста:

И кто-то тяжелую лиру
Мне в руки сквозь ветер дает. [72, т. I, с. 242]

Данное произведение Ходасевича многократно становилось предметом литературоведческого анализа. Его разбору посвящены статьи П. Успенского,

О. Складоро, Ф. Геблера, Э. Вайсбанда и ряда других ученых. Мы, помимо соображений, высказанных ниже, будем обращаться к тексту «Баллады» и его интерпретации в параграфе, посвященном творчеству Г. Иванова.

Образ фракийского певца воспринимается как крайне обобщенное изображение поэта в сакральном осмыслении его творческого пути. Важным в тексте «Баллады» оказывается момент принципиального отказа от примата смыслового наполнения текста над его формальной стороной. Поэзия рождается из звуков, из шаманских культов и ритуалов. Мистическое преобразование обыкновенного индивида в квазимифологического творца, равного Орфею, описывается Ходасевичем как одно из подобных сакральных таинств. Складоров О.Н. в статье, посвященной опыту интерпретации «Баллады» как неотрадиционалистского текста, пишет об этом: «Со стороны действия героя («и я начинаю качаться...» и т.д.) напоминают своеобразный шаманский ритуал (что, в общем-то, неудивительно: лирики, воспитанные в лоне символистской культуры, охотно культивировали понимание поэтического творчества как суггестивного действия, ставящего во главу угла звуковое и ритмическое начало). Причем в первый момент «страстные речи», произносимые «в забытии», как будто не имеют адресата: герой говорит «с собой». Его слово не имеет ничего общего с логической внятностью обыденного общения: «Бессвязные, страстные речи! Нельзя в них понять ничего...». Однако говорящий (поющий) отчетливо сознает, что говорит «стихами», то есть всё время помнит о звуковой и ритмической стороне процесса, как и о том, что «звуки правдивее смысла»» [184, с. 118-119]. В «Балладе» Ходасевич отходит от характерного для текстов символистов этапа формирования мифа изображения Орфея в контексте аполлонического мировосприятия. Учитывая время написания стихотворения, совпадающее с этапом общепозитической рефлексии по поводу метапозиции творца и художника в новом послереволюционном обществе, становится понятным взгляд на данный вопрос Ходасевича: настоящий поэт не приспособливается к

внешним изменениям, а изменяет окружающую действительность, выходя за рамки обыденности и злободневности.

Обозначенный момент будет развит Ходасевичем в хронологически последнем стихотворении, связанным с интерпретацией мифа об Орфее и Эвридике, тексте 1927 г. «Мы». Кроме того, уже в «Балладе» находит свое отражение еще один аспект, к которому автор обратится при написании «Мы»: соотношение живой и неживой материи, попадающей в орбиту поэтического текста. Первые четыре строфы «Баллады» занимает описание предметного бытового мира, окружающего лирического героя стихотворения:

Сижу, освещаемый сверху,
Я в комнате круглой моей.
Смотрю в штукатурное небо
На солнце в шестнадцать свечей.
Кругом — освещенные тоже,
И стулья, и стол, и кровать.
Сижу — и в смущеньи не знаю,
Куда бы мне руки девать.
Морозные белые пальмы
На стеклах беззвучно цветут.
Часы с металлическим шумом
В жилетном кармане идут.
О, косная, нищая скудость
Безвыходной жизни моей!
Кому мне поведать, как жалко
Себя и всех этих вещей? [72, т. I, с. 241]

Последнее четверостишие занимает пограничное место в композиции стихотворения. Оно обозначает побудительный мотив и интенцию творческого акта: жалость к распавшемуся дисгармоничному миру как основа психоделии Ходасевича. Оставляя за рамками нашего исследования разговор о трансмутации лирического героя стихотворения, приводящей его к перевоплощению в Орфея, скажем лишь о той трансформации, которой подвергаются вещи реального мира. Дионисийские в своей основе музыка и танец, позволяющие герою выйти в пределы трансцендентной сферы, не отменяют кафкиански обыденный мир вещи, но вбирают его в себя, преобразуя в мифологический:

И вижу большими глазами —
Глазами, быть может, змеи, —

Как пению дикому внемлют
Несчастные вещи мои.
И в плавный, вращательный танец
Вся комната мерно идет... [72, т. I, с. 242]

Стихотворение «Баллада», бесспорно, являясь одним из лучших произведений Хадасевича, предполагает множественность смыслов и прочтений. Неслучаен интерес как отечественных, так и западных литературоведов к данному тексту. Однако мы ограничимся обозначенными выше аспектами, так как более детальный анализ стихотворения, во-первых, не входит в наши задачи, а во-вторых, уже представлен в работах Ф. Геблера, П. Успенского, Д.М. Магомедовой, Э. Вайсбанда, Ю.И. Левина.

В упомянутом ранее стихотворении «Мы», не включенном ни в один из прижизненных сборников, Ходасевич снова обращается к мотивам, акцентированным нами в «Балладе». Тема поэзии, репрезентированная в тексте, раскрывается через осмысление мифа об Орфее и Эвридике. Однако теперь автор отходит от восприятия поэта как преемника Орфея, принявшего «тяжелую лиру» и, следовательно, ставшего равным мифологическому герою. Проблема генезиса творческих людей решается Ходасевичем принципиально иначе: они рождаются под прямым воздействием песни Орфея из окружающего мира живой и неживой природы:

Когда взрыдали тигры и слоны
О прелестях Орфеевой жены –
Из каменной и из звериной тьмы
Тогда впервые вылупились – мы. [72, т. I, с. 361]

Приведенные финальные строки стихотворения подготавливаются всем предыдущим мотивно-образным строением текста. Первая часть произведения представляет собой апофатическое толкование дара Орфея, который, согласно античным мифографам, силой своего пения подчинял не только диких зверей, но и камни. В этом Ходасевич следует каноническому варианту мифа:

Не мудростью умышленных речей
Камням повелевал певец Орфей.
Что прелесть мудрости камням земным?
Он мудрой прелестью был сладок им.
Не поучал Орфей, но чаровал –
И камень дикий на дыбы вставал
И шел – блаженно лечь у белых ног.

Из груди мшистой рвался первый вздох. [72, т. I, с. 361]

В приведенном фрагменте утверждается приоритет эстетического начала поэзии над этическим и рациональным составляющим, что перекликается со строками «Баллады» («...звуки правдивее смысла...»), в которых поэзия рассматривается как иррациональный творческий акт. Ее прямое родство с шаманскими и мистерийными ритуалами в стихотворении «Мы» подчеркивается за счет контекстуальной антонимии глаголов «поучал» и «чаровал». Одно из значений слова чаровать – колдовать – указывает на магическое происхождение заклинательной песни Орфея.

Объектом воздействия ритуальной поэзии в стихотворении Ходасевича выступают камни, трансформация которых связана с изменением их природы. В первой части они наделяются признаками представителей фауны и начинают совершать действия, характерные для животных («подсказка», каких именно, дается во второй части: «Когда взрыдали тигры и слоны...»): «камень **дикий на дыбы вставал** // И **шел** – блаженно **лечь** у белых ног. // Из **груди мшистой** рвался первый вздох». Во второй части стихотворения дальнейшая трансформация приводит к появлению поэтов: «Из каменной и из звериной тьмы // Тогда впервые вылупились – мы». Мифы о рождении героев из камней относятся к фригийским мифам и встречаются у Павсания, Арнобия. Подобные предания содержатся во многих культурах, на что, в частности, указывает Н.С. Трубецкой в статье «Кавказские параллели к фригийскому мифу о рождении из камня (земли)» [198, с. 346-350]

Важным аспектом в осмыслении Ходасевичем в этот период природы поэтического творчества является, на наш взгляд, акцентирование трагического составляющего. Ранее отмечалось, что мировосприятие автора связано с ощущением дисгармонии как основополагающей характеристики окружающей действительности. В данном тексте это находит отражение на различных структурно-семантических уровнях стихотворения. В первую очередь это связано с обращением к мифу об Орфее и Эвридике (в качестве особенности данного произведения стоит отметить, что Ходасевич стремится к

максимальному нивелированию присутствия мифической героини в тексте, ее образ вводится с помощью перифразы «Орфеевой жены», так как сама по себе Эвридика не важна для автора). Трагический момент потери возлюбленной становится кульминационным первотолчком, приведшим к рождению поэтов. Ходасевич использует глагол «вылупиться», семантика которого изначально предполагает наличие инкубационного периода развития творческой личности.

На структурном уровне нарушение гармонии мира воплощается в системе авторских пропусков. Первая и вторая части разделены двумя строками с точками, что опять же может быть прочитано как прием замедления: необходима хронологическая протяженность процесса появления на земле поэтов.

В стихотворении «Мы» Ходасевич педалирует особую нечеловеческую природу поэта. Эстетическое чутье наряду с трагическим мировосприятием являются его главными характеристиками, в то время как в остальном поэту остается свойственна холодная каменная сущность. Подобная оценка личности творца была достаточно распространена в Серебряном веке. В качестве примера можно привести строки стихотворения Блока «Когда вы стоите на моем пути...», отражающие онтологическую антитезу поэта и обыкновенного человека:

...я хотел бы,
Чтобы вы влюбились в простого человека,
Который любит землю и небо
Больше, чем рифмованные и нерифмованные речи о земле и о небе. [11, т. II, с. 198]

Подводя итог разговора об орфической теме в творчестве Ходасевича, можно отметить, что образ фракийского певца является для автора одним из ключевых в осмыслении источников текстопорождения и логики художественного творчества. Образ самого мифологического героя не остается неизменным, однако константным будет восприятие Орфея как шамана, мага, чье творчество, безусловно, наделяется сакральными свойствами и всегда связано с миром мертвых. Любовная коллизия не исключается Ходасевичем из авторского неомифопорождения, однако Эвридика выступает лишь в качестве формального обоснования чувств или действий Орфея, ее образ не разработан,

не психологизирован и всегда выведен за рамки текста. Единственным исключением является стихотворение «Сойдя в Харонову ладью...», которое, напротив, непосредственно обращено к осмыслению лирической составляющей древнегреческого мифа, однако это и единственный текст, опирающийся на семантическое ядро античного сюжета, в котором Ходасевич отказывается от прямой номинации героев. На наш взгляд, это связано с внутренним противоречием между данным стихотворением и всеми остальными произведениями «орфического корпуса».

Идя по пути расшатывания канона символистского мифа об Орфее, Ходасевич отказывается от позитивной трактовки его сакральной силы. Если Брюсов, Иванов и Белый воспринимали знания и способности античного героя как возвышающие его над всеми остальными людьми, то Ходасевич, опираясь также на визионерство Орфея, приходит к противоположному прочтению данного образа. Фракийский певец оказывается исключенным из мира живых, он отказывается от возможности нести людям полученные знания. В самом позднем тексте Ходасевич приходит и к отрицанию идеи преемственности современного поэта по отношению к Орфею, свойственной символистскому неомифу о древнегреческом герое.

3.3. Появление образа Антиорфея в поэзии Осипа Мандельштама.

Мифопоэтическое начало творчества О. Мандельштама является одним из центральных аспектов научных исследований, посвященных поэтике данного автора. В том, насколько античная традиция была важна для Мандельштама, можно легко убедиться, обратившись к его статье «О природе слова», в которой эллинизм становится центральным понятием, структурирующим всю работу. По мысли поэта: «Эллинизм – это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое я. В эллинистическом понимании символ

есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом» [46, т. I, с. 227].

Очевидно, что, обращаясь к теме Орфея, Мандельштам воспринимает древнегреческий миф не изолированно, а в контексте как всей античной, так и христианской культуры. Само имя фракийского певца при этом может не упоминаться в тексте произведения, но подразумеваться мотивно-образной структурой.

Хронологически стихотворения, связанные с рецепцией мифа об Орфее и Эвридике, легко разделить в соответствии с теми сборниками, в которые они включались автором. Одно произведение – в «Камне» и три – в «Tristia». В «Камень» первой редакции 1913 года входит текст «Отчего душа так певуча...». В стихотворениях данного цикла заметно двойственное отношение Мандельштама к античному наследию. С одной стороны, в таких произведениях, как «Адмиралтейство» и «Теннис», антологические мотивы несут, скорее, вспомогательную функцию, связанную с расширением ограниченного пространства, изначально обозначенного в стихотворении, до уровня космического всевключения, отменяющего не только горизонтальные, но и вертикальные – временные – связи. С другой стороны, в таких текстах, как, например, «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», «Я не увижу знаменитой Федры...», уже прочитывается стремление Мандельштама разглядеть мир глазами носителя античного сознания.

Для стихотворения «Отчего душа так певуча...» характерен первый тип отношения автора к эллинскому наследию. Текст открывается типичным для поэтики Мандельштама этого периода первоначальным восприятием окружающего мира как данной реальности:

Отчего душа так певуча
И так мало милых имен,
И мгновенный ритм – только случай,
Неожиданный Аквилон? [46, т. I, с. 68]

С этого момента происходит «узнавание» в поэтической речи голоса или «ветра» Орфея, то есть античного культурного кода. Интересно, что в

стихотворении сам мифический персонаж не присутствует, есть лишь указание на «ветер Орфея», который вбирает в себя героические функции последнего:

И совсем не вернется – или
Он вернется совсем другой... [46, т. I, с. 68]

В этих строках явно читается аллюзия на древнегреческий миф о спуске Орфея в Аид и его последующем возвращении. Уже в этом стихотворении 1911-го года мы видим указание на изменение онтологического статуса Орфея после потери Эвридики («Он вернется совсем другой...»), однако к осмыслению данной трансформации Мандельштам вернется только через девять лет при написании «Летейского цикла», к разговору о котором мы обратимся несколько позже.

Лишение Орфея телесности в рамках стихотворения «Отчего душа так певуча...» напрямую связано с переносом всего мифологического пласта стихотворения из реально-бытового мира в мир воображаемый, реализуемый или нереализуемый только на бумаге при помощи слов:

Он подымет облако пыли,
Зашумит бумажной листвой... [46, т. I, с. 68]

Конечно, античная тематика в данном стихотворении в большей степени, чем все остальное, призвана создать определенный эстетический эффект, связанный с «разглядыванием» в бытовом наполнении окружающего мира онтологической составляющей. Слово обладает культурологической властью. Оно способно создавать миры:

И, несозданный мир лелея,
Я забыл ненужное “я”.
Я блуждал в игрушечной чаще,
И открыл лазоревый грот... [46, т. I, с. 68]

Однако уже в этом стихотворении возникает мотив, связанный с отказом от восприятия силы слова как абсолютной и сакральной. Это дается, во-первых, через указание на «несозданный мир». То есть Мандельштам актуализирует момент принципиального разрыва между искусством и порождёнными им системами и действительностью, которая создается реальным поступком. В этом его позиция антонимична позиции другого поэта-акмеиста – Н.С. Гумилева, который в 1921 году напишет свое «Слово»:

В оный день, когда над миром новым

Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города. [57, с. 130]

Тем не менее, сила поэтического вдохновения, воплощенная в «ветре Орфея», настолько сильна, что позволяет лирическому герою Мандельштама создавать воображаемые пространства, в которых возможно забыть «ненужное ”я”». Ненужным, сковывающим становится реальное «я», телесное, которое, однако, властно и требовательно напоминает о себе, прерывая эфирный полет фантазии:

Неужели я настоящий,
И действительно смерть придет? [46, т. I, с. 68]

Во-вторых, риторический вопрос, возникающий в последней строке, напрямую связан с мифом об Орфее и Эвридике. Если древнегреческий герой, традиционно воспринимаемый как величайший певец, чье слово наделялось сакральной силой, не смог преодолеть смерть и вернуть свою возлюбленную к жизни, то на тот же исход обречены и все те, кто чувствует «ветер Орфея». Именно с этим, по нашему мнению, связана педалируемая автором эфемерность той субстанции, которая связана с именем фракийского певца. Ветер способен навевать некие грезы, подобные сну, но преобразовать первооснову мира силой поэтического слова оказывается невозможным.

В сборнике «Tristia» слово в его онтологической сущности по-прежнему выводится из культурологии, но при этом лишается всякой власти. Л.Я. Гинзбург писала об этом сборнике: «"классичность" Мандельштама находит свое завершение... Эллинский стиль не служит уже созданию образа одной из исторических культур, он становится теперь авторским стилем, авторской речью, вмещающей весь поэтический мир Мандельштама» [112, с. 337].

Исследователи семиотики мифа об Орфее и Эвридике в XX столетии склонны прочитывать стихотворение «Ласточка» («Я слово позабыл, что я хотел сказать...»), входящее в сборник «Tristia», в контексте данного древнегреческого сюжета. Мы можем сослаться на работы А.А. Асояна, А.С. Фатеевой, И. Ковалевой. Об этом же пишет в статье «”Tristia”

Мандельштама и античная культура» С.А. Ошеров, отмечая, что в «мифологическом пространстве Аида в анализируемых стихах появляется неназванный Орфей, пришедший за возлюбленной – Психеей» [156, с. 200].

Говоря о данном стихотворении, необходимо отметить общие тенденции в обращении с античным материалом, характерные для поэтики Мандельштама, которые особенно рельефно проявляются в «Tristia». Автор контаминирует антологические мотивы и сюжеты, актуализируя необходимые ему элементы и отбрасывая все остальное. Можно говорить об эклектике как основной форме работы с мифологическим материалом. Следовательно, мы не можем рассматривать стихотворение «Ласточка» как однозначную интерпретацию мифа об Орфее и Эвридике, однако некоторые важные мотивы дают нам основание включить его в свое исследование.

Отбрасывая структуру сюжета древнегреческого первоисточника, Мандельштам оставляет в «Ласточке» лишь трансформированные мотивные намеки. Во-первых, поэт не связан сам со спуском в Аид. За него это делает ласточка-слово:

Слепая ласточка в чертог теней вернется

На крыльях срезанных с прозрачными играть. [46, т. I, с. 146]

Слово поэта изначально недовоплощено, оно указывает на кризис языка.

В тексте это реализуется в утрированной ущербности ласточки, которая выступает в качестве образного воплощения логоса: «Слепая ласточка», «на крыльях срезанных», «мертвой ласточкой».

Во-вторых, художественное слово, как и в античном мифе, имеет глубинную связь с миром мертвых, откуда оно и приходит к поэту, но лирический герой Мандельштама не Орфей, а, правильнее сказать, Антиорфей, он страшится этой потусторонней сакральности:

Я так боюсь рыданья Аонид,

Тумана, звона и зиянья. [46, т. I, с. 146]

Стихотворение в целом может быть рассмотрено как попытка оправдания поэтом своего «несхождения» в Аид за Эвридикой. Страх смерти, возникающий еще в стихотворении «Отчего душа так певуча...», усиливается в «Ласточке». С одной стороны, поэт понимает, что обретение сакральной силы

слова связано с прохождением необходимого обряда инициации: спуска в мир мертвых, приобщения к его тайнам; но с другой стороны, он не может обрести былую пластичность слова, веру в его культурологическую и мистическую власть. У поэта нет той песни, которая способна заговорить Смерть:

А на губах, как черный лед, горит
И мучит память: не хватает слова.
Не выдумать его: оно само гудит,
Качает колокол беспмятства ночного. [46, т. I, с. 146]

В конечном итоге инициация так и не совершается. Поэт не становится Орфеем. Об этом И. Ковалева в статье «Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Мандельштама» пишет следующее: «Лирический субъект стихотворения находится в еще худшем положении, чем Орфей, – “Я слово позабыл, что я хотел сказать”: ему не о чем петь в царстве мертвых, и его любовная миссия обречена на неудачу: “Слепая ласточка в чертог теней вернется”, “И мысль бесплотная в чертог теней вернется”» [139]. Возможно, отказ от номинации в данном тексте является принципиальным отказом от того, чтоб имя Орфея становилось детерминирующей лексемой по отношению к образу лирического героя – поэта. Со «стигийской нежностью» способна соприкоснуться только «мысль бесплотная», но этого оказывается недостаточно для преодоления кризиса языка:

Но не о том прозрачная твердит,
Все ласточка, подружка, Антигона...
А на губах, как черный лед, горит
Стигийского воспоминанье звона. [46, т. I, с. 146]

Слово остается произнесенным, как и Эвридика – невозвращенной к жизни. В 1917 году в статье «Скрябин и христианство» Мандельштам пишет: «Времени нет! Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет годов нашей эры потерян – время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток, – и новый Орфей бросает свою лиру в клокочущую пену: искусства больше нет...» [46, т. I, с. 202]. Конечно, слова Мандельштама не должны быть прочитаны как отказ от творчества, это, скорее, попытка преодоления того кризиса языка, который был неспособен справиться с культурным переломом, свершающимся в обществе и государстве. Напрямую

поэт высказывает свое восприятие происходящих перемен в статье «Слово и культура», когда говорит о социально-политическом контексте отношения государства к культуре таким образом: «Государство ныне проявляет к культуре то своеобразное отношение, которое лучше всего передает термин терпимость» [46, т. I, с. 213].

К элементам древнегреческого мифа об Орфее и Эвридике Мандельштам обращается еще в трех текстах, написанных в 1920 году: «Чуть мерцает призрачная сцена...», «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» и в одном из вариантов стихотворения «В Петербурге мы сойдемся снова...». Все три текста связаны с постановкой оперы «Орфей и Эвридика» Глюка под руководством Мейерхольда, Головина и Фокина. С 1911 по 1913 гг. произведение исполнялось лишь девять раз, однако в 1919 году постановку возобновил в том же Мариинском театре режиссер и дирижер Г. Фительберг.¹⁹

Под влиянием данной оперы написал стихотворение «Мольба любви, тоска о милой жизни...» М. Кузмин. Мандельштам, в отличие от Кузмина, – ценителя и эксперта в области театра и музыки – акцентирует внимание не на сценическом воплощении известной оперы, а на трансформации античного сюжета в пространстве театра и за его пределами.

Текст «Чуть мерцает призрачная сцена...» в большей мере, чем остальные, связан с театральным действием, послужившим первопричиной возникновения стихотворения, в плане образности. Данное произведение нарративно по своей структуре, в его основе лежит определенная ситуация. Мандельштам обращается к моменту пограничного перехода: прибывающие на спектакль зрители попадают из мира бытового в мир театральный, сакральный мир мистерии. Однако поскольку сам факт наполнения людьми зала есть процесс, а не одномоментное свершение, то и лексика этих двух миров эклектически переплетена:

Чуть мерцает призрачная сцена,
Хоры слабые теней,
Захлестнула шелком Мельпомена
Окна храмины своей.
Черным табором стоят кареты,

На дворе мороз трещит,
Все космато — люди и предметы... [46, т. I, с. 148]

В рассматриваемом тексте Мандельштама одним из центральных является момент, связанный с осмыслением особого статуса русского языка в понимании самого автора:

Слаще пеня итальянской речи
Для меня родной язык,
Ибо в нем таинственно лепечет
Чужеземных арф родник. [46, т. I, с. 148]

Упоминаемый «чужеземных арф родник» связан с восприятием Мандельштамом русского языка как языка эллинистического, на что он сам указывает в статье «О природе слова»: «Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие» [46, т. I, с. 220]. Этим, по мнению Мандельштама, русский язык отличается от языков Западной Европы (в том числе и упомянутого в стихотворении итальянского). В той же статье он пишет, что «... западные культуры и истории замыкают язык извне, отгораживают его стенами государственности и церковности и прочитываются им, чтобы медленно гнить и зацвести в должный час его распада...» [46, т. I, с. 220]. Мандельштам в данном вопросе следует за представителями той традиции, которая приравнивала русский и церковнославянский языки к древнегреческому (примером могут служить взгляды Мелетия Смотрицкого).

Античный мир в поэтике Мандельштама настолько плотно переплетен с современным миром, что театром, в котором разыгрывается заранее известное представление, становится не только сцена, но и вся окружающая действительность. «Голубка, Эвридика» сталкивается с суровой русской зимой (реальным историческим фактом, который подразумевался Мандельштамом при создании данного стихотворения, была смерть знаменитой итальянской певицы Анджолины Бозио в 1859 году, скончавшейся от воспаления легких во время блестящих гастролей в Петербурге. Мандельштам воспринял эту историю как повторение античного мифа: русский Орфей не смог спасти Эвридику, воплощающую в себе душу европейской культуры), «Из

блаженного, певучего притина» вторгается в мир, где «Пахнет дымом бедная овчина», ария Орфея, начинающаяся словами, дословно воспроизведенными Мандельштамом: «Ты вернешься на зеленые луга».

В стихотворении «Чуть мерцает призрачная сцена...» важен тот набор образов, эпитетов и мотивов, который будет переходить и в другие стихотворения «глюковского» цикла. Именно таким образом должно быть прочитано, на наш взгляд, начало стихотворения «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...», написанное в тот же временной промежуток, что и предыдущий текст:

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался,
Но все растаяло, и только слабый звук
В туманной памяти остался. [46, т. I, с. 153]

«Нежный луг» в первой строке отсылает нас к уже упоминаемой арии Орфея. Образ мифического героя сливается с образом певца-исполнителя данной партии. Напомним, что в древнейших мистериях постоянно присутствовал обряд ритуальной смерти и последующего воскресения, который и находит свое отражение в мифе об Орфее и Эвридике. Таким образом, в стихотворении Мандельштама мы видим возврат к той синкретической основе, в которой театр еще не выделился из мистериального действия, а актер не был отделен от собственной сакральной роли.

Особую музыкальность, мелодичность стихотворения «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» отмечал Ю. Тынянов в статье «Промежуток», говоря, что «...она помогает спаивать, конструировать особым образом смысловые оттенки. Приравненные друг другу единой, хорошо знакомой мелодией, слова окрашиваются одной эмоцией, и их странный порядок, их иерархия делаются обязательными» [199, с. 188].

Возвращаясь к образной системе рассматриваемых произведений, отметим, что если в стихотворении «Чуть мерцает призрачная сцена...» зима, понимаемая как сосредоточие всего русского, противопоставлена весне, рождающейся на сцене Мариинского театра, воплощающего западную

культуру, то в следующем тексте весна видится недостижимой мечтой, приравниваемой автором к понятию счастья:

А счастье катится, как обруч золотой,
Чужую волю исполняя,
И ты гоняешься за легкою весной,
Ладонью воздух рассекая. [46, т. I, с. 153]

В стихотворении «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» присутствуют мотивы, перекликающиеся с «Ласточкой», о которой говорилось выше. Даже найденное слово не приближает лирического героя к возможности окончательной высказанности. А все внутреннее пространство текста наделяется чертами загробного мира, в котором уже не живой Орфей пытается вывести Эвридику к жизни, а он сам становится тенью:

Сначала думал я, что имя – серафим,
И тела легкого дичился,
Немного дней прошло, и я смешался с ним
И в милой тени растворился. [46, т. I, с. 153]

В приведенных строках снова возникает тема кризиса языка, связанная с отказом от пушкинской модели, реализованной в «Пророке», при которой поэт становится визионером после метаморфоз, осуществленных серафимом.

В текстах, которые условно можно объединить в «Глюковский цикл», заметно внутреннее сближение Мандельштама с поэтикой символистов, в частности, И. Анненского, у которого орфический дискурс представлен в стихотворении с характерным названием «Призраки».

Имя Орфея возникает в одной из редакций стихотворения «В Петербурге мы сойдемся снова...», где образ Петербурга прочитывается как пространство Аида в контексте всего сборника «Tristia». В стихотворении «Мне холодно. Прозрачная весна...», входящем в этот сборник, Мандельштам напрямую соотносит Петербург с царством смерти:

В Петрополе прозрачном мы умрем,
Где властвует над нами Прозерпина.
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,
И каждый час нам смертная година. [46, т. I, с. 122]

В контексте орфического мифа стихотворение «В Петербурге мы сойдемся снова...» может быть прочитано как реминисценция кульминационного момента и древнегреческого мифа, и оперы Глюка – встречи

Орфея и Эвридики в царстве мертвых. При подобном прочтении образы часовых вырастают до мифических стражей Аида, но лирическому герою «не надо пропуска ночного», поскольку субстанциально он уже принадлежит загробному миру. В одном из вариантов стихотворения Мандельштам в последней строфе дает прямую отсылку к театральной постановке «Орфея и Эвридики»:

Где-то хоры сладкие Орфея
И родные темные зрачки;
И на рядки кресел с галереи
Падают афиши-голубки.
Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи,
В черном бархате всемирной пустоты
Все поют блаженных жен крутые плечи,
А ночного солнца не заметишь ты. [46, т. I, с. 267-268]

В редакции, которая вошла в сборник «Tristia», Мандельштам отказывается от прямолинейного указания на оперу Глюка, убирает имя Орфея, однако «театральность» и искусственность внутреннего пространства стихотворения остается неизменной. Более того, за счет привнесения конкретных реалий текущего исторического момента («январская ночь» первой редакции дважды в тексте заменяется «советской ночью») эта театральность размыкается в пространство всего Петербурга.

Мотивно-образный строй стихотворения «В Петербурге мы сойдемся снова...» тесно связан с текстом «Чуть мерцает призрачная сцена...». Так, «бессмертная весна» – декорации Головина – актуализируется через собственные атрибуты: «бессмертные цветы» и «бессмертных роз огромный ворох // У Киприды на руках...». В тексте «Чуть мерцает призрачная сцена...» театр обозначен с помощью перифразы «блаженный, певучий притин». В стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова» эпитет «блаженный» становится центральным, многократно повторяющимся приемом. Он используется автором в двух контекстах: первый связан с «блаженными» женами, второй – с «блаженным, бессмысленным словом». Таким образом, в тексте появляется явный христианский подтекст, поскольку многократное повторение (пять раз) указанной лексики не может не вызывать ассоциаций с

заповедями блаженства, произнесенными Иисусом Христом во время Нагорной проповеди. Кроме того, блаженными женами в России принято было называть святых канонизированных женщин. Мандельштам в стихотворении для создания образа «блаженных жен» использует синекдоху, указывая на части тела:

Все поют блаженных жен родные очи;
И блаженных жен родные руки;
Все поют блаженных жен крутые плечи. [46, т. I, с. 267-268]

Автором преодолевается, отрицается дуализм души и тела, как и антагонизм христианства и язычества. Он эклектично использует не только античный мифологический материал, но и более позднюю христианскую культуру. В другом стихотворении цикла «Tristia», «Декабрист», Мандельштам сам обозначает неразличимость временных и пространственных систем в собственном поэтическом мире:

Все перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея. [46, т. I, с. 127]

Необходимо отметить, что в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» повторяется тема кризиса языка, которая, так или иначе, воплощается в каждом тексте цикла. В данном произведении «блаженным» становится «бессмысленное» слово. Это то же самое «слово», которое «позабыл» лирический герой стихотворения «Ласточка», оно же – ария Орфея в тексте «Чуть мерцает призрачная сцена...» и «слабый звук» в «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...». К обозначенным прочтениям добавляется и мотив слова, как молитвы. Однако Мандельштам инверсирует привычную логику – лирический герой молится не словом, а за слово:

За блаженное, бессмысленное слово
Я в ночи советской помолюсь. [46, т. I, с. 267]

Понятной становится лексическая замена «январской ночи» на ночь «советскую»: как уже отмечалось ранее, Мандельштам остро ощущает изменение в отношении государства к культуре, искусству. Слово, лишенное прагматического утилитарного значения, изгоняется из советского пространства. Теперь оно не может выполнять охранительную функцию (с формальной точки зрения, молитва – малозначащий сам по себе набор

повторяющихся тавтологичных по отношению к своей внутренней системе лексем), а само нуждается в заступничестве.

Е.Е. Прошин, обращаясь к анализу мифопоэтического начала стихотворения Мандельштама «Мы с тобой на кухне посидим...», отмечает, что в его творчестве «...обнаруживается очень мощный культурный подтекст, отсылающий не к каким-то конкретным художественным текстам, а связанный с мифопоэтическим кругом ассоциаций» [168, с. 112]. Обозначенную эклектичность необходимо учитывать, обращаясь к анализу рецепции мифа об Орфее и Эвридике в творчестве Мандельштама. Уходя от одноплановой интерпретации античного наследия, поэт, по словам Ю. Тынянова, создает особые смыслы, «его значения – кажущиеся, значения косвенные, которые могут возникать только в стихе, которые становятся обязательными только через стих. У него не слова, а тени слов» [199, с. 189]. Но эти тени, добавим мы, реальнее реальной жизни.

Мандельштам идет по пути отказа от символистского мифа об Орфее. Можно говорить о появлении в его текстах антипода античного героя – Антиорфея, который не реализует традиционную модель мифа. Во многом на подобный отказ от канона неомифа начала XX века повлияло восприятие Мандельштама современной эпохи и современного языка как кризисных явлений. Слово лишается сакральной силы, Орфей оказывается лишь актером.

3.4. Литературные связи «орфических текстов» Георгия Иванова

Влияние античного наследия на культуру Серебряного века невозможно переоценить. Оно было настолько сильно, что даже Георгий Иванов, поэт, не обладавший глубокими познаниями в данной области и не владевший ни древнегреческим, ни латынью, испытывал потребность в приобщении к мифологическому и философскому наследию Древней Греции. А.Ю. Арьев в статье «Античные маски Георгия Иванова» отмечает интересную особенность его поэтики: «Даже не зная толком ценностей этого наследия (античного – Е.Б.), юному поэту все же хочется представить себя автором, хорошо в нем

ориентирующимся» [85, с. 371]. И хотя это замечание относится к раннему периоду творчества Иванова, оно может считаться актуальным и для более поздних этапов его деятельности.

Еще одна особенность творческого метода Иванова, справедливо отмеченная Арьевым, – необходимость «толковать событие иначе» [85, с. 371], чем оппонент или традиция. Обе обозначенные черты проявляются в интерпретации Ивановым мифа об Орфее и Эвридике. Хронологически первым является стихотворение «Кудрявы липы, небо сине...», входящее в сборник «Вереск», который включает тексты 1914-1915 годов. Произведение это посвящено поэту, писателю и литературному критику М.Н. Бялковскому, более известному под псевдонимом Марк Влагин. Он являлся редактором и сотрудником литературно-критического раздела журнала «Лукоморье», в котором и было впервые напечатано стихотворение «Недвижны липы, небо сине...» в юмористическом разделе. Правда, вариант «Лукоморья» несколько отличался от варианта, вошедшего в «Вереск» (в том числе первой строкой), но авторская правка не смещает акцент со строк, связанных с образом Орфея²⁰:

Внизу безмолвствует цевница,
А надпись грустная гласит:
"Здесь друга верного гробница",
Орфей под этим камнем спит. [33, т. I, с. 148]

В стихотворении «Кудрявы липы, небо сине...» комический эффект основан как раз на обыгрывании контекста, связанного с именем Орфей, которое выбито на могильной плите. Сентиментальная картина, нарисованная автором, настраивает читателя на соответствующее восприятие умершего:

Все обвил плющ, на хмель похожий,
Окутал урну темный мох.
Остановись пред ней, прохожий,
Пошли поэту томный вздох. [33, т. I, с. 148]

Однако в последних строках раскрывается настоящий обладатель звучного греческого имени, чьи останки покоятся под могильной плитой:

Здесь госпожою безутешной
Поставлен мопсу мавзолей. [33, т. I, с. 148]

Стихотворение «Кудрявы липы, небо сине...» воспроизводит клишированные элементы сразу нескольких стилистических систем:

сентименталистской русской и английской традиции XVIII в., а также романтической традиции XIX в. Стихотворение Иванова, если разбирать его построчно, легко может быть сопоставлено с известными элегиями Карамзина, Капниста, Шаликова, Жуковского и других авторов указанных направлений. К примеру, достаточно легко подбираются переключки с поэзией Капниста:

И после с грацией неспешной,
Как в старину – слезу пролей... [33, т. I, с. 148] (Иванов);
Державин в вечность преселился,
И я над прахом слезы лью [35, т. I, с. 237]. (Капнист);
А надпись грустная гласит:
«Здесь друга верного гробница»... [33, т. I, с. 148] (Иванов)
«Нет уж друга мила!» – сквозь дубраву дальну
В рощах повторите. [35, т. I, с. 153] (Капнист);
Внизу безмолвствует цевница... [33, т. I, с. 148] (Иванов);
Слезами омоченной
Немеет лиры звон. [35, т. I, с. 133] (Капнист);

Кроме того, стихотворение Иванова может быть воспринято и в контексте пародирования известного стихотворения «Кто ж милых не терял? Оставь холодный свет...» Карамзина, в частности, образной системы произведения. Обратимся к перечислению «унылых древ»:

Там урну хладную с любовью осеняют
Тополь высокий, бледный тис,
И ты, друг мертвых, кипарис!
Печальные сердца твою приятность знают,
Любовник нежный мирты рвет,
Для славы гордый лавр растет; [37, с. 38]

Текст Иванова не воспроизводит, а продолжает и без того немалый перечень Карамзина. Так, он добавляет к списку «траурных» растений «Кудрявы липы», «...плющ, на хмель похожий...», «темный мох». Характерная элегическая традиция, проявляющаяся в использовании фактически любых растений в качестве символов скорби и утраты, в стихотворении Иванова приводит к неразличению таких визуально весьма непохожих, но часто фигурирующих в стихотворных текстах растений, как плющ и хмель.

Основной особенностью эстетики сентименталистов является развитие категории эмоционального. Е.Н. Купреянова в работе «Дмитриев и поэты карамзинской школы» указывает, что «чувствительность» относилась не только к содержанию поэтических текстов сентименталистов, но и «распространялась

на средства словесного выражения, предъявляла поэтическому слову требования известной эмоциональной выразительности, лирической тональности» [142, с. 122]. В пародии Иванова данная особенность находит свое выражение через использование эмоционально маркированных эпитетов: «печальная голубка», «надпись грустная», «томный вздох», «госпожою безутешной»; использование высокой книжной лексики соответствующей тематики («урна», «цевница», «мавзолей») также способствует стилизации характерного текста XVIII века; указание на популярные надгробные изображения и надписи на латыни: «На урне надпись по-латыни // И два печальных голубка»; реализацию шаблонной метафоры смерти как сна: «Орфей под этим камнем спит». Все эти приемы, раскрывающие интимные «чувствования» лирического субъекта стихотворения, осознанно дезавуируются последней строкой, разрушающей сентиментальный настрой: «Поставлен мопсу мавзолей».

Весьма вероятной представляется частичная ориентированность стихотворения Иванова на текст Державина 1793 г. «На смерть собачки Милушки, которая при получении известия о смерти Людовика XVI упала с колен хозяйки и убила до смерти», в котором реализуется тема равенства всех перед лицом смерти:

Увы! Сей день с колен Милушка
И с трона Людвиг пал. – Смотри,
О смертный! Не все ль судеб игрушка –
Собачка и цари? [26, с. 196]

В пародии Иванова различение сентименталистской и романтической традиции является непринципиальным, обе они сливаются в единый фон, связанный с «чувствительностью», поверхностным психологизмом, штампами, характерными для жанра эпитафии еще с античной эпохи («На урне надпись по-латыни // И два печальных голубка»). Данная традиция широко использовалась почти всеми представителями Серебряного века (ср. Цветаева «Прохожий»: «Идешь, на меня похожий, // Глаза устремляя вниз. // Я их опускала — тоже! // Прохожий, остановись!» [75, т. I, с. 177]), однако с разными эстетическими установками. Комический эффект заключительных

строк подготавливается нарочитым нагнетанием традиционной образности и символики.

Необходимо отметить, что подобное обращение к данной теме не новаторское. Стихотворение Иванова коррелирует с хрестоматийным текстом Пушкина «Когда за городом, задумчив, я брожу...», первая часть которого относится к описанию городского кладбища:

Дешевого резца нелепые затеи,
Над ними надписи и в прозе и в стихах
О добродетелях, о службе и чинах;
По старом рогаче вдовицы плач амурный;
Ворами со столбов отвинченные урны... [57, т. III, с. 338]

Конечно, в контексте начала XX века подобная художественная система изначально не могла восприниматься серьезно, пародийный характер произведения задается уже первыми строками и достигает своей кульминации в финале. Достаточно вспомнить аналогичные опыты мирискусников и первый сборник стихотворений А. Белого, целый раздел которого представляет собой пародирование предшествующей поэтической традиции. Таким образом, в тексте «Кудрявы липы, небо сине...» реализуется травестийный характер разрушения канона мифа об Орфее.

Совсем иным по тональности и поэтической проблематике является стихотворение «Мы из каменных глыб создаем города...» (1922 г.), в котором автор также обращается к образу Орфея, потерявшего свою возлюбленную:

И пора бы понять, что поэт не Орфей,
На пустом побережье вздыхавший о тени,
А во фраке, с хлыстом, укротитель зверей
На залитой искусственным светом арене. [33, т. I, с. 493]

Приведенные строки противоположны восприятию образа Орфея, сложившемуся в культуре и искусстве начала XX века. Легендарный фракийский певец является воплощением творческой личности, он поэт в самом широком понимании, воплощающий в себе могущество искусства. Однако стоит обратить внимание, что Иванова интересует, в первую очередь, не переосмысление функций мифического героя, а попытка определения роли и места современного поэта в стремительно меняющемся мире (названный аспект в осмыслении образа Орфея становится актуальным после революции 1917

года, когда возникает потребность определения метапозиции поэта в новом обществе). На это указывает грамматическое построение фразы, связанной с отрицанием привычных семантических контекстов, определяющих образ Орфея: «поэт не Орфей». Стихотворение Г. Иванова является полемическим ответом на «Балладу» Ходасевича, в которой искусство провозглашается силой, не только способной преобразить мир, но и самого творца:

И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей:
На гладкие черные скалы
Стопы опирает – Орфей. [72, т. I, с. 242]

Ходасевич утверждает сакральную функцию слова, которое, становясь музыкой, организует внутреннее пространство стихотворения:

Бессвязные, страстные речи!
Нельзя в них понять ничего,
Но звуки правдивее смысла
И слово сильнее всего. [72, т. I, с. 241]

Позиция Ходасевича близка взглядам некоторых формалистов на соотношение звука и смысла в поэтической речи. В. Шкловский в статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» говорит о стихотворчестве как о заполнении расстояний между рифмами произвольными звуковыми пятнами [215, с. 36]. Схожие идеи высказывали Р. Якобсон²¹, Б. Томашевский²², Н. Ефимов²³.

Г. Иванов видит предназначение поэта не только и не столько в том, чтобы услышать те потусторонние голоса, которые звучат через лирического героя стихотворения Ходасевича, но и в том, чтобы подчинить их собственной воле:

Если ты человек – отрицай эту власть,
Подчини этот хор вдохновенью поэта. [33, т. I, с. 493]

Сопоставление текстов Г. Иванова и Ходасевича позволяет рассмотреть их сквозь призму соотнесения аполлонического и дионисийского начал. Так, искусство в тексте Ходасевича несет ярко выраженные архаические черты: слово, лишенное смыслового компонента, являет собой лишь звуковую оболочку, которая, тем не менее, составляет ядро любого произведения искусства. Строки текста «И музыка, музыка, музыка // Вплетается в пенье

мое» могут быть прочитаны как отсылка к известной работе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Творческий экстаз выступает как аллегорически понятое «опьянение» Ницше, позволяющее лирическому герою непосредственно слиться с «первоединым». Орфей в данном контексте мыслится значимой фигурой именно в силу своей причастности основам мироздания. Напомним, что лира Орфея имеет власть как над миром живых, так и над миром мертвых. Его образ разрастается, заполняя все пространство вселенной:

Стопами в подземное пламя,
В текущие звезды челом. [72, т. I, с. 242]

Приведенные строки легко сопоставимы с многочисленными заговорами, охарактеризованными в книге Н. Познанского «Заговоры» (1917 г.), в которых фигурирует мотив «чудесного одеяния». В качестве источника ученый называет 103 псалом Давида, что вписывает фигуру Орфея в христианский контекст.

Органическое слияние всего сущего в одном образе фракийского певца и делает его знаковым в поэтике Ходасевича, который неоднократно обращается к рецепции мифа об Орфее в своем творчестве.

Грамматически значимость образа Орфея в контексте стихотворения «Баллада» подчеркивается как максимально сильной позицией в составе рифмы на конце строки, так и позицией завершающей текст лексемы. Интонационно и семантически внутреннее напряжение стихотворения выстроено по принципу восходящей градации. Интерьер, обозначенный в первом четверостишии («Сижу, освещаемый сверху, // Я в комнате круглой моей. // Смотрю в штукатурное небо // На солнце в шестнадцать свечей» [72, т. I, с. 241]), в последнем приходит к собственному отрицанию:

И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей:
На гладкие черные скалы
Стопы опирает – Орфей. [72, т. I, с. 242]

В тексте Г. Иванова искусство рассматривается в его аполлонической ипостаси. Созидающее творческое начало педализуется уже в первой строке: «Мы из каменных глыб создаем города...» (напомним, что скульптура и архитектура являются искусствами аполлоническими по своей сути). Далее

утверждаются основополагающие критерии искусства, прочитанного как в контексте акмеизма, так и в контексте аполлонического начала: «Любим ясные мысли и точные числа». Ивановым при этом не отрицается та хтоническая праоснова, к которой восходит всякое творчество. В тексте она реализуется не только в образах природных стихий моря и ветра, но и в образах диких зверей в цирке.

Отрицая орфическую сущность поэзии, Иванов отрицает роль божественной инспирации. Поэт должен не прислушиваться к дионисийской сущности мироздания, а подчинять его собственной воле. Особое внимание следует обратить на противопоставление двух пространств в тексте стихотворения «Мы из каменных глыб создаем города...»: это пространство природное («каменные глыбы») и искусственное (город), созданное человеком.

Природное пространство представлено двумя стихиями, находящимися на противоположных полюсах мироздания: воздух (ветер) и море. Место Орфея – на земле – между ними («поэт не Орфей, // На пустом побережье вздыхавший о тени»). Природное, естественное пространство враждебно человеку, оно не подчинено его воле, несет в себе разрушительное деструктивное начало:

И душе неприятно и странно, когда
Тянет ветер унылую песню без смысла;
Или море шумит. Ни надежда, ни страсть,
Все, что дорого нам, в них не сыщет ответа. [33, т. I, с. 493]

Орфей – представитель досовременного, доурбанистического мира, в котором поэт – носитель визионерских черт, а им, с точки зрения Иванова, нет места в современном культурном поле.

Пространство, освоенное человеком, связано в тексте стихотворения Иванова с образом города и цирка как его составляющей. Искусственность данного мира подчеркивается самим автором («На залитой искусственным светом арене»). Цирк сам по себе явление настолько сложное, что не может быть осмыслен в контексте данного исследования. Подобная задача нами и не ставится. Необходимо обозначить принципиальные для понимания стихотворения Иванова моменты. Цирк в начале XX века представляет собой разновидность «низкого зрелища», в отличие, скажем, от профессионального

театра. Можно говорить, в частности, о том, что Иванов связывает функцию поэта с развлечением толпы, с необходимостью выступать, подчиняясь вкусам невзыскательной публики. То есть он не просто полемизирует с Ходасевичем, отрицая визионерство творца, но помещает его в максимально сниженный контекст.

Аллегория дрессировщика абсолютно понятна: укрощение собственного бессознательного, подчинение его жестким рамкам организующего Логоса. С этим связана и характерная атрибутика дрессировщика: фрак, хлыст. Заметим, что в тексте данная ипостась современного поэта обозначена словом «укротитель», в котором, в отличие от «дрессировщика», ярче выражен мотив насильственного преодоления и усмирения. Однако хтоническая дионисийская сущность цирка, напрямую восходящего к древнейшим мистериям, не учитывается автором стихотворения. Образ цирка Иванов берет в синхроническом аспекте, необходимом для иллюстрации собственного эстетического восприятия действительности. Случайным совпадением, не лишенным, однако, внутренней логики, видится нам «эволюция» животного начала, возникающего в стихотворениях, связанных с Орфеем. Орфей – мопс в «Кудрявы липы, небо сине...» обращается диким зверем, укрощённым циркачом на арене, в «Мы из каменных глыб создаем города...».

Таким образом, Г. Иванов, далекий во многом от понимания философской и эстетической значимости античного наследия, использует образ Орфея в сниженном контексте, отталкиваясь от созданного символистами мифа о древнегреческом герое. Автор изначально идет по пути травестирования фигуры фракийского певца, но после изменения структуры общества в 1917 году образ Орфея подвергается десакрализации и демократизации в поэзии Иванова, пытающегося решить вопрос о месте поэта в новой системе.

3.5. Десакрализация образа Орфея в стихотворении «Орфей со зверями» Константина Липскерова.

Раннее творчество К. Липскерова носит эпигонский характер и связано с кружком молодых авторов, объединившихся вокруг Брюсова. В подражательной манере написаны и его первые стихотворения, в том числе и напечатанное в 1910 году в московском журнале «Денди» «Устал дышать томительный сирокко...» под псевдонимом Константин Эль. На конкурсе имени С.Я. Надсона первое место было присуждено Липскерову за цикл сонетов «Голова Олоферна». Обретение относительной творческой индивидуальности связано с поездкой поэта в Среднюю Азию в 1914 году совместно с Бриками. Сборник 1916 года «Песок и розы» был достаточно благосклонно оценен критикой. В том числе положительный отзыв последовал и от Ходасевича, который отметил, что у Липскерова «зоркий глаз и любовь к вещам и умение их увидеть и осязать» [178, т. III, с. 365], однако указал при этом и на ряд существенных недостатков его поэзии. Способности автора были отмечены также Айхенвальдом, Парнок, Мандельштамом.

Важно зафиксировать, что Мандельштам и Ходасевич, обращавшиеся примерно в один с Липскеровым хронологический промежуток к теме Орфея, были, по всей видимости, неплохо знакомы с его поэзией периода, о котором идет речь, – 1916 года. Именно в это время в 11 номере журнала «Северные записки» было опубликовано стихотворение К. Липскерова «Орфей со зверями».

Данный текст напрямую связан с антонимией аполлонического и дионисийского начал, значимой в целом для культуры Серебряного века. Липскеров, будучи близок кругу символистов в ранний период творчества, воспринимает идею об аполлонической сущности искусства Орфея. Указанные представления отражены в строках, непосредственно связанных с фигурой фракийского певца:

Пою – Орфей – с кифарой на вершине
Фракийских скал... [45, с. 106-107]
И вижу вдруг свои на струнах руки,

У ног – зверей.

Пою – Орфей – кифару строго строя,

С кифарой слит. [45, с. 106-107]

Значимо хронотопическое расположение Орфея на вершине скалы.

Традиционно большинство достаточно развитых религиозных систем соотносят топос «верха» с божеством (верховным богом становится бог солнца, неба, грома и т.д.). Таким образом, в данных строках Липскеров следует канону сформировавшегося в начале XX века символистского неомифа об Орфее, при котором его сила практически безгранична. В стихотворении «Орфей со зверями» она напрямую реализована в способности подчинять себе представителей животного мира. Строка «У ног – зверей» подчеркивает ритуальность преклонения перед носителем сакральной силы искусства.

Аполлоническое происхождение образа Орфея обозначено также в строках, построенных по принципу синтаксического параллелизма:

Пою – Орфей – с кифарой на вершине

и

Пою – Орфей – кифару строго строя...

При наличии повторяющихся элементов в тексте происходит не только усиление их значимости, но и интенсифицируется семантическая нагруженность дифференцирующих составляющих. Так, словосочетание «строго строя» акцентирует логическое, рациональное начало, связанное с аполлонизмом. Кольцевая композиция стихотворения, при которой текст открывается и завершается описанием образа Орфея аполлонического, также является вполне традиционной. В целом, чрезмерное следование литературному канону отмечалось как один из существенных недостатков лирики Липскерова. Ходасевич, в частности, писал, что туркестанские стихи поэта соединяют в себе известную смелость и самостоятельность в обращении с «восточной тематикой», однако пишет Липскеров «сонеты классическим пятистопным ямбом с цезурой на второй стопе» [178, т. III, с. 365].

В традиционную парадигму символистского неомифа об Орфее укладывается и представление о хтонической дионисийской природе животного мира, подчиняемого силе искусства:

И все властней покорное рыканье
В мой входит слух,
И все равней тяжелое дыханье
Звериный дух.
И звон струны уносится далече.
Постой! постой!
Ах, мне лишь снился облик человеческий!
Я зверь лесной.
И вот я в куще сумеречной рыщу,
Вздымая клич.
Я голодаю, разрываю пищу,
Ищу добычу.
Рычу, кручусь, скребу когтями землю,
Лакаю кровь. [45, с. 106-107]

В приведенной части автор использует традиционные приемы усиления выразительности, призванные подчеркнуть контраст между образом Орфея, занимающего позицию на вершине горы, и образом лесного зверя, который «в куще сумеречной» рыщет. Топонимическое противопоставление верха и низа прочитывается как отражение возвышенного и низменного в мироустройстве. Обилие глаголов с бессоюзной связью подчеркивает хтоническую природу героя. Однако Липскеров усложняет аллегорическое прочтение стихотворения эклектическим совмещением аполлонического и дионисийского начал в одном образе. При этом оборотничество героя каждый раз мотивируется внешним обстоятельством. Первый раз как сон: «Ах, мне лишь снился облик человеческий! // Я зверь лесной», второй раз как результат воздействия божественных звуков, которые оказываются сильнее личности героя, приводя его к обратной трансмутации: «И вижу вдруг свои на струнах руки, // У ног – зверей». Характерно, что обращение хтонического зверя в творца связано не только с движением вверх, но и с ощутимыми страданиями, которые усиливаются по мере приближения к цели:

Как звон стрелы ужасный звук – я внемлю –
Влекущий вновь.
Какая боль! Какая боль Орфея
Мне слышать зов!
Ползу завыв, упорствуя, робея,
Страшась оков.
Все круче путь. Все невозможней муки,
Все звук ясней. [45, с. 106-107]

Стихотворение Липскерова представляет собой гимн искусству преображающему. В большей мере текст продолжает эстетику символистского неомифа об Орфее, несмотря на значительную внешнюю трансформацию сюжета. Завершающие строки произведения «Орфей со зверями» легко встраиваются в контекст восприятия В. Ивановым Орфея как существа, сумевшего соединить рациональное и иррациональное, аполлоническое и дионисийское. Отличает прочтение Липскерова только неснимаемая оппозиция двух начал внутри одного героя:

Пою – Орфей – кифару строго строя,
С кифарой слит.
И только сердце темное, земное
Стучит, стучит. [45, с. 106-107]

Таким образом, стихотворение Липскерова, в целом продолжающее норму символистского неомифа, расширяет границы канона, сложившегося в начале века, за счет усложнения проблематики взаимодействия аполлонического и дионисийского начал в образе Орфея.

3.6. Специфика «орфического мифа» в поэтике Михаила Кузмина.

Мировосприятие М. Кузмина отмечено парадоксальным сочетанием античности и христианства в его старообрядческой форме. Известно, что на творческое становление поэта оказали огромное влияние две поездки, следовавшие практически одна за другой: сначала он посещает Египет и Италию, а затем русский Север, где серьезно знакомится со старообрядчеством. Максимилиан Волошин в рецензии на «Александрийские песни», опубликованной в 1906 г. в «Весах», фактически придумывает Кузмину античную родословную: «Мне хотелось бы восстановить подробности биографии Кузмина – там, в Александрии, когда он жил своей настоящею жизнью в этой радостной Греции времен упадка...» [18, с. 471].

Каждый раз, обращаясь к разработке мифа об Орфее и Эвридике, Кузмин органично сочетает образы древнегреческих героев с образами христианских святых, литературных героев и своих современников. Пространство и время для него не являются непроницаемыми, они не выстраиваются в четкую

иерархическую систему, но воплощают собой эклектическое взаимодействие различных эпох, миров и культур. Так, в одном из циклов книги «Форель разбивает лед» под заголовком «Северный ветер» имя Орфея включается в единый контекст с реалиями литературы XVIII века («Оледенелая Фелица»); реминисценциями из Шекспира, растворяющимися в современности («Персидская сирень! "Двенадцатая ночь"»), где «Двенадцатая ночь» не только название пьесы английского драматурга, но и сорт духов); библейскими образами («Сидит за прялкою придурковато дочь, // И не идет она поить псаломских ланей»), соседствующими с персонажами частной жизни автора («Юрочка, Юрочка мой, // Дай Бог, чтоб Вы были восьмой») [41, с. 553]. А. Синявский в статье «Панорама с выносками Михаила Кузмина» справедливо отмечает, что все циклы, входящие в состав книги «Форель разбивает лед», не просто связаны между собой, а составляют книгу как новую поэтическую жанровую единицу, тема которой – победа над смертью. Далее он пишет, что «Кузмин как бы выхватывает разрозненные куски бытия, заимствованные из разных пластов времени и пространства, а затем эти куски соединяет, иногда самым причудливым образом. Мир у нас на глазах то распадается, то снова воссоздается в сближении и смешении удаленных друг от друга эпох, стилей, вещей, персонажей». [183, с. 287] Подобная эклектика восходит к восприятию Кузминым мира как данного человеку в раздробленном виде. Задача художника заключается в том, чтобы собрать его воедино, воссоздав тем самым космос в его изначальной целостности, таким, каким его видит бог.

Возвращаясь к образу Орфея в шестом стихотворении цикла «Северный ветер», необходимо отметить, что трактовка Кузминым древнегреческого мифа очень далеко отстоит от общепринятой. Во-первых, происходит совмещение мотивно-образной структуры сюжета об Орфее и Эвридике с сюжетом о Персефоне и Деметре («Заблудился Орфей // Между зимой и летом») [41, с. 555]. Подобная контаминация становится возможной благодаря объединяющему оба мифа центральному моменту спуска в царство мертвых и

возвращения обратно на землю, что дает основание говорить об отнесенности обоих мифов к единой архетипической модели.

Необходимо отметить и ряд других моментов, в которых происходит семантический сдвиг текста Кузмина относительно исходного античного материала. Так, пространство загробного мира врывается в повседневную реальность:

...Свет без лучей
Казался нездешним рассветом;
Надеждинская стала лужайкой
С загробными анемонами в руке [41, с. 555].

История Орфея воспринимается как повторяющаяся в современности («Будто и теперь, как встарь, // Заблудился Орфей // Между зимой и летом»), однако образ Орфея заметно снижается благодаря контаминации его с образом друга Кузмина Юрием Юркуном, которому посвящен весь цикл:

А Вы, маленький, идете с Файкой,
Заплетаю ногами, вдалеке, вдалеке [41, с. 555].

Файка (собака Юркуна) – сниженный двойник стража царства мертвых трехглавого Цербера. На связь собаки с загробным миром прямо указывается в последних строках стихотворения, поскольку собачий лай и собачий вой большинством культур трактуются как провозвестие смерти:

Собака в сумеречном зале
Лаает, чтобы Вас не ждали [41, с. 555].

Подобный бытовизм приводит, с одной стороны, к снижению высокого античного мифологического начала (история Орфея лишается своего трагедийного аспекта, связанного с вторичной потерей возлюбленной, переходя в разряд курьезов: герой заблудился между мирами), а с другой стороны, позволяет за обыденностью разглядеть архетипические антологические структуры и сюжеты, подспудно определяющие ежедневный быт людей. Аналогичное мировосприятие в начале XX века нашло, в частности, свое отражение в романе Джойса «Улисс».

Победа над смертью в данном цикле связана не с фактическим от нее избавлением («Двенадцать – вещее число, // А тридцать – Рубикон: // Оно

носителю несло // Подземных звезд закон») [41, с. 555], а с моментом размыкания жизненного пространства в божественную космическую вечность.

Эклектическое сочетание христианства и античности характерно и для поэмы 1917 года «Святой Георгий». Сам заглавный герой произведения традиционно соотносится с Персеем, Гермесом. Языческие заимствования в культах большинства христианских святых на раннем этапе распространения данной веры не только не подвергаются Кузминым сомнению, но и намеренно подчеркиваются. Так, безымянная царица, обреченная стать жертвой змея, сама себя определяет через образы Керы, Прозерпины, Пасифаи, Андромеды, Семелы. Да и бог в произведении Кузмина не может быть однозначно прочитан в контексте ортодоксального христианства. Следующие строки поэмы могут быть соотнесены в значительной мере с гностицизмом и различными учениями русских мистических сект:

– Там я – твоя Гайя, где ты – мой Гай,
В твой сокровенный пойду я рай!
– Там ты – моя Гайя, где я – твой Гай,
В мой сокровенный вниди рай! [41, с. 435]

Более подробный анализ культурологических контекстов, устанавливаемых в данном произведении, остается за рамками нашего исследования. Орфей в «Святом Георгии» выступает лишь в качестве иллюстрации потенциальной возможности человека повлиять на смерть словом. Однако этот путь оказывается невозможным для центральной героини произведения в силу того, что змей, выступающий персонификацией смерти, не подчинен сакральной силе слова:

Смерть разжалобить трудно,
царица, даже Орфею,
а слова непонятны и чудны
змею,
как саранче паруса... [41, с. 431]

Интересным представляется отметить, что автор полемизирует с некоторыми вариантами описания чудесной победы Святого Георгия над змеем, которые, наоборот повествуют о том, что он силой молитвы заставил чудовище подчиниться своей воле, что увеличило число адептов новой веры в разы²⁴.

Тоже иллюстративное, но совершенно другое значение приобретает имя Орфея в стихотворении 1921 года «Катакомбы». Образ Аппиевой дороги, латинское наименование которой рефреном звучит в тексте («O via Appia! O, via Appia!»), является символом связи дохристианской культуры и возникшего нового учения. Таким образом, в стихотворении Кузмина антагонизм христианства и язычества снимается. Художественный мир поэта не христианоцентричен. Канонизированные мученики и святые столь же реальны, как и мифологические персонажи.

Примечательной является композиция стихотворения: оно представляет собой четыре строфы, первая из которых формально явно соотносится с третьей, а вторая с четвертой. Первое единство строф, выделенное нами, репрезентирует гармоничный элемент структуры мира, который может быть определен через аполлоническое начало Ницше. Кузмин воплощает в форме текста принцип античного искусства классического периода: ничего сверх меры. Ритмико-интонационное построение первой части также подчинено задаче передать единство мира с самим собой: идеально ровный пятистопный амфибрахий в обеих строфах без единого перебоя. Совсем иначе выглядят вторая и четвертая строфы. Классические четверостишья сменяются шестистишьями с отсутствующей четкой ритмической организацией. Подобное разрушение несет на себе черты дионисийского хаоса. Во второй и четвертой строфах Аппиева дорога выступает в качестве адресата.

Образная система стихотворения представляет особый интерес в контексте синтеза христианского и языческого культурных пластов. Первая строфа текста наполнена мифологическими реалиями: «летейскому озеру», «белые лани», сирена (в тексте данный мифический персонаж присутствует в единственном числе, хотя все упоминания в мировой культуре и античности связаны с множественным числом; в этом, в частности, проявляется разрушение гармоничного мира Древней Греции), которые, с одной стороны, обозначают замкнутость и неподвижность мифа как особого мира (именно на создание подобного эффекта направлена звуковая организация строки «И

медленно веянье млеет столетнего тлена»), а с другой – показывают его нежизнеспособность и обреченность на иллюстративное прочтение всей последующей культурой (белые лани «тоскуют» по «летейскому озеру», сирена «покинута, плачет»). Остальная часть текста связана с христианским Римом, однако именно сюда Кузмин включает Орфея: «Младенчески тени заслушались пенья Орфея» [41, с. 491]. В качестве слушателей Орфея выступают все, захороненные вдоль Аппиевой дороги в многочисленных гробницах республиканского и имперского периода, а также подвижники, прятавшиеся в христианских и иудейских катакомбах.

Однако образный строй стихотворения усложняется за счет включения в число тех, кто внимает пению Орфея, Каликста, Ионы и самого Иисуса Христа. Каликст – римский епископ, занимавшийся по поручению папы исследованием катакомб, расположенных вдоль Аппиевой дороги. Иона – ветхозаветный пророк, чье захоронение предположительно находилось в Мосуле и недавно было уничтожено террористами Исламского Государства. Ослушавшись бога и пытаясь избежать предначертанной судьбы проповедника, Иона садится на корабль, отправлявшийся в Иоппию. Страшная буря настигает его в пути и заставляет признаться морякам в своем грехе перед богом. По просьбе самого Ионы, его выбрасывают за борт, где он был проглочен китом. После трехдневного пребывания в чреве морского зверя Иона был выброшен на берег. Пророк подчиняется предначертанию и исполняет божественную волю. Тем не менее, ужас пережитого испытания возвращается в воспоминаниях к Ионе, слушающему магическую музыку Орфея: «Иона под ивой все помнит китовые недра» [41, с. 491].

Христос, появляющийся в стихотворении Кузмина в одном из традиционных аллегорических образов – доброго Пастыря, снимает конфликт или потерю, связанную с каждым из встречающихся образов, своим милосердием, которое реализовано в притче об овцах и добром Пастыре:

Но на плечи Пастырь овцу возлагает, жалея,
И благостен круглый закат за верхушкою кедра [41, с. 491].

Таким образом, в тексте «Катакомбы» Кузмин последовательно реализует принцип инкорпорации античного наследия в христианское мироощущение самого автора. Важно отметить источники образной системы данного стихотворения. В первой части трилогии Мережковского «Христос и Антихрист» «Смерть богов (Юлиан Отступник)» мальчик Юлиан рассматривает гробницы первых веков христианства и видит соседствующих nereид, пантер и тритонов с Моисеем, Ионой и Христом в образе «Пастыря Доброго». Итак, стихотворение Кузмина включается в контекст сложных философско-религиозных исканий рубежа XIX-XX веков, а также соотносится с напряженным периодом первых веков христианства.

Следующее стихотворение Кузмина, в котором он обращается к образу Орфея, «Мольба любви, тоска о милой жизни...», написано в 1924 году. Оно отсылает нас к постановке оперы «Орфей и Эвридика» К. Глюка на сцене Мариинского театра Мейерхольдом, Головиным, Фокиным и Собиновым в 1911 году. Постановка эта прошла всего девять раз, последний – 19 февраля 1913 года. Несмотря на это, она оказала заметное влияние на современников. Прямые отсылки к опере мы находим, в частности, не только в стихотворении Кузмина, но и в текстах О. Мандельштама. Еще до произведения «Мольба любви, тоска о милой жизни...» Кузмин в 1921 году пишет стихотворение «Вот после ржавых львов и рева», в котором также художественно оформляет впечатление от музыкального произведения Глюка. Возможно, это связано с возобновлением постановки в 1919 году в том же Мариинском театре режиссером и дирижером Г. Фительбергом.

Кузмин пишет статью, посвященную данной опере. Спектакль «Орфей и Эвридика», на первый взгляд, был абсолютно нехарактерен для тех, кто поставил его на сцене. Обращение к пасторали XVIII века, построенной на античном сюжете, но ничего общего не имеющей с духом древнегреческой трагедии, могло показаться неудачным выбором, если бы не та тонкая переработка оперы Глюка, которая была осуществлена творческим тандемом Мейерхольда и Головина.

Глюк писал свое произведение на стыке двух оперных традиций (1762-1774) – оперы-концерта и музыкальной драмы. Многоплановость «Орфея и Эвридики» была изначально заложена работой с античным материалом, но средствами рококо и классицизма. Так, в основу либретто лег сюжет, изложенный в «Буколиках» Вергилия, однако трагический финал полностью переписывается Р. Кальзабиджи: Орфей не растерзан вакханками; Амур, появляющийся в заключительных сценах, воскрешает Эвридику и уводит ее вместе с Орфеем в свое царство.

Новаторство Мейерхольда заключается в том, что он не стремится к снятию дуализма реального и ирреального, античного материала и форм XVIII столетия. Более того, он утрирует данный контраст, разделяя сцену на два пространства, никак между собой не пересекающиеся: просцениум и первые два плана отдаются XVIII веку, а задний план – античности. Головин, с 1902 года занимавший должность главного художника императорского театра, усиливает коллажность пространства сцены за счет использования потенциала, заложенного в формах орнамента и живописи. Кулисы, падугои первых планов, занавес сплошь расшиваются орнаментом из золотой и серебряной тесьмы по красной основе. По словам самого Головина, им создается «вышивка, напоминающая старую ливрею» [208], что соотносимо с аллюзиями на рококо, но не является, однако, его дословным воспроизведением.

Античность создается с помощью живописи, которой отдано пространство заднего плана. Головин не стремится к стилизации или приближению условной античности к современности. Он, напротив, стремится создать новую древнегреческую реальность, отличную как от того, что призвано было обозначить эстетику XVIII века, так и от современного модерна. Истинное новаторство и авангардизм Мейерхольда и Головина, прочитанные их друзьями из поэтического сообщества, заключались как раз в эклектике, нарочитом разведении пространств, эстетик и культурных кодов разных эпох, а не в попытке их слияния.

Искусствовед Надежда Хмелева, обращаясь к сохранившимся эскизам декораций, описаниям и критическим статьям, посвященным опере «Орфей и Эвридика», пишет об антологической части декораций следующее: «Мир в пяти декорациях-пейзажах Головина предстает монументально-возвышенным, аполлоническим. Мир, преображенный пением Орфея, где облака и деревья, листья и камни, колонны и гирлянды роз «сплетаются в звучащую гармонию». Предметный мир словно теряет свою тяжесть, объем изгоняется, превращаясь в силуэт, а силуэты собираются в музыкальные ритмы. В первой картине, подчиняясь музыке погребального плача, деревья и облака застыли в скорбной неподвижности. Скалы Ахерона (античного ада), «отменив» небо, обретают устрашающую мощь в звучании тромбонов. В «Элизиуме» (античном раю) все формы словно растворяются в огромном метафизическом пространстве, становясь невозможно хрупкими, и струятся в серебристых звуках флейты знаменитой «Мелодии» Глюка. Скоротечность радости, сомнений, безутешного горя и вновь обретенного счастья воплощают тревожная, полная контрастов музыка и пространство декорации между светом и тьмой четвертой картины. В «Царстве Эроса» впервые в живописной декорации проступают рокайльные мотивы – изысканная декоративность и грация откликаются на «менуэтно-гавотные» мотивы музыки апофеоза» [208].

Воскрешению атмосферы оперы, поставленной Мейерхольдом, Кузмин посвящает первые две строфы своего стихотворения, написанного спустя одиннадцать лет после последней постановки:

Мольба любви, тоска о милой жизни,
Прозрачные наплывы позолот...
Загробен жемчуг голубино-серый,
Тлетворна палевость пустых болот,
Внизу все глуше фурий вой, и вот –
Смерть сражена любовью и верой.

Назвать ли хочешь райское виденье?
Произнеси: «Гармония!» О, Глук!
О, Головин, печальный маг! Гонимы
Нездешней сладостью, мы каждый стук
Сердец затихших слышим. Нежный друг,
Одной волной с тобой унесены мы. [42, с. 305-306]

В статье «"Орфей и Эвридика" кавалера Глюка» Кузмин пишет о той особой роли, которую сыграл этот композитор в реформировании музыкальной системы XVIII века. Как знаток и ценитель театрального искусства Кузмин говорит о Глюке, «...представляющем гениальное, но неизбежное звено в развитии французской оперы и стоящем в таком тесном соприкосновении с Рамо и Люлли, с одной стороны, и с Гретри и Меполем, с другой, что мы никак не можем открыто признать последних учениками именно Глюка, а не его предшественников. Может быть, его некоторый эклектизм и упразднение традиционного балета в «Ифигении в Тавриде» суть наибольшие «новшества»» [43, с. 544].

Возвращаясь к стихотворению Кузмина, отметим, что последняя строфа представляет собой размышления о судьбах века, которые, безусловно, вызваны мощным эстетическим переживанием, связанным с постановкой оперы «Орфей и Эвридика», но не ограничиваются кругом тем, так или иначе обозначенных в музыкальном произведении:

Отходная веселым дням весенним
Иль обещание краснейших дней?
Пророчество, предчувствие, сомненье?
Улыбка глаз твоих всего сильней... [42, с. 306]

Трактовка постановки Мейерхольда предполагает несколько возможных вариантов, намеченных в стихотворении Кузмина. С одной стороны, предчувствие надвигающейся катастрофы, эсхатологическое мировосприятие были характерны для деятелей искусства Серебряного века. В данном свете обращение не к античному трагедийному материалу, а к пасторальному прочтению древнегреческого мифа XVIII-м веком воспринимается как «Отходная веселым дням весенним...», по словам Кузмина. С другой стороны, стихотворение «Мольба любви, тоска о милой жизни...» было написано в тот период, когда Мейерхольд, еще в 1918 году вступивший в РКП(б), руководит сразу двумя театрами: Театром имени Мейерхольда (ТиМ) и театром Революции. «Краснейшие дни» режиссера связаны с тем признанием, которого он добивается в 20-е годы. Кузмин, не эмигрировавший после революции, оказывается в весьма сложном положении. К моменту написания

стихотворения он еще не теряет веру в возможность переустройства общества, построения идеального государства, но сомнения его все усиливаются, что и находит отражение в системе риторических вопросов, которые заполняют последнюю строфу текста.

Предошущение надвигающейся катастрофы, прочитываемое в произведении Кузмина, было свойственно и режиссеру оперы «Орфей и Эвридика». Встретившись в 1930-м году во время успешных зарубежных гастролей с Михаилом Чеховым (руководителем МХАТа 2-ого), Мейерхольд на предостережения о страшном конце, ожидающем его в случае возвращения в СССР, отвечал, что «...с гимназических лет... носил в душе Революцию и всегда в крайних, максималистских ее формах» [113]. Фактически признавая неизбежность ареста (что и произошло спустя девять лет), режиссер, тем не менее, вернулся в СССР, по его собственным словам, «из честности» [113].

Судьба самого Кузмина в послереволюционной России менее трагична, но не менее печальна: зарабатывая в 20-е-30-е годы переводами, собственные произведения поэт практически не издает. Умирает он в 1936 году в полнейшей безвестности в Мариинской больнице. Творческое наследие Кузмина последних пятнадцати лет жизни оказалось практически невостребованным долгие десятилетия.

Однако, опираясь на художественную систему стихотворения «Мольба любви, тоска о милой жизни...», мы можем говорить о практически христианском примирении не только с собственной судьбой, но и с моментом времени в целом:

Пусть, кудри разметав, грустит Орфей, –
По-новому благословлю томленье. [42, с. 306]

В 1902 году А. Блок написал стихотворение «Дома растут, как желанья...», к анализу которого мы обращались во второй главе работы. Через двадцать лет, в феврале 1922 г., М. Кузмин создает ответное произведение «Муза», отсылающее к блоковскому стихотворению. Сопоставительная характеристика данных текстов уже была представлена ранее, поэтому нет необходимости повторять сказанное выше.

В творчестве Кузмина до синкретизма сливаются античность и христианство, что, в частности, проявляется и в большинстве текстов, связанных с образом Орфея. Отсутствие дифференциации приводит зачастую к возникновению сложного поэтического единства, которое не может быть отнесено к акмеистской традиции, в рамках которой Кузмин начинает писать, но стремится к авангардистским экспериментам с формой и содержанием, наполненным подчас весьма радикальными мифопоэтическими исканиями поэта. С одной стороны, он отталкивается от характерного для символистского мифа восприятия образа Орфея на стыке античной и христианской культур, а с другой, мы не увидим теургического восприятия сакральной силы слова поэта. Кузмин встраивает фигуру античного героя в тексты, связанные с осмыслением современности через призму архетипических сюжетов.

3.7. «Ученик Орфея» Валерия Брюсова как полемика с собственными ранними текстами.

Тексты В. Брюсова, обращенные к образу Орфея, наряду с текстами В. Иванова 1903-1905 годов, формируют канон символистского мифа об Орфее. Но если Иванов в своем творчестве больше не возвращается к осмыслению фигуры фракийского певца, то Брюсов в 1918 году пишет стихотворение «Ученик Орфея». Важно определить степень трансформации изначального неомифа и обозначить причины данного процесса.

Как видно уже из названия стихотворения, поэт по-прежнему позиционирует себя как преемника древнегреческого героя. В тексте мы находим прямое подтверждение:

Орфей, сын бога, мой учитель,
Меж тигров так когда-то пел...
Я с песней в адову обитель,
Как он, сошел бы, горд и смел. [13, т. III, с. 11]

В первой части стихотворения Брюсов указывает на то, что источником поэзии может выступать и выступает всякое явление жизни (в широком смысле этого слова):

Я всюду цепи строф лелеял...

Все звуки жизни и природы
Я облекать в размер привык:
Плеск речек, гром, свист непогоды,
Треск ружей, баррикадный крик. [13, т. III, с. 10]

Далее автор акцентирует большую степень замкнутости и самодостаточности собственной поэзии, которая будучи изначально ориентированной на некое восприятие окружающим миром, является, прежде всего, тем, что доставляет удовольствие самому создателю. Да, поэту нужен читатель, но изначально он сам должен чувствовать удовлетворение от того, что делает:

Свой новый гимн готовя миру,
Но сам богат и счастлив им. [13, т. III, с. 10]

Приведенные строки обусловлены хронологией написания данного текста. Первый послереволюционный год поставил каждого поэта перед необходимостью определения собственного места в новом обществе и, шире, метапозиции творца. Брюсов в поэтической форме формулирует свою позицию в споре об утилитарной функции искусства. В первых шести строках автор производит ревизию собственного творческого пути. Так, он указывает на осмысление античного наследия, переработку важных для него форм сонета и баллады, новаторское обращение к теме города в сборнике «Urbī et orbī», ставшем знаковым для литературы Серебряного века. В данной части стихотворения Брюсов практически отказывается от изображения какого-либо имплицитного читателя (пастухи, присутствующие в первом четверостишье, не могут считаться таковыми, поскольку являются не более, чем знаками той поэтической системы, которая находит отражение в творчестве раннего Брюсова). Однако исторический момент сталкивает автора с необходимостью отказа от позиции «искусства ради искусства».

Воспринимая себя последователем Орфея, Брюсов, однако, усомнился в силе поэтического слова. Если уж песни Орфея были заглушены криками менад, которые «Взвив тирсы, рвали без пощады // Грудь в ад сходявшего певца» [13, т. III, с. 11], то будет ли услышан голос ученика Орфея? Брюсов дает отрицательный ответ:

Так мне ль осилить взвизг трамвайный,

Моторов вопль, рев толп людских?
Жду, на какой строфе случайной
Я, с жизнью, оборву свой стих. [13, т. III, с. 11]

Таким образом, столкновение поэтического мира Брюсова с реальностью неизбежно влечет за собой катастрофу и гибель. Поэт не верит в способность «толп людских» оценить искусство, не решающее конкретных утилитарных задач, а общая нетерпимость социума приведет к уничтожению неугодного творца.

Стихотворение «Ученик Орфея» обозначает, с одной стороны, внутреннюю приверженность Брюсова символистскому мифу об Орфее, канон которого формируется в его текстах 1903-1905 годов. С другой стороны, неомиф начинает прочитываться как знак «золотого века», рухнувшего в 1917 году. Брюсов приходит к выводу, что изменившаяся историческая ситуация неизбежно приводит к разрушению «мифа об Орфее» как универсальном прапоэте. Его образ оказывается несоответствующим запросам общества.

Если для первого этапа осмысления Брюсовым мифа об Орфее был характерен отказ от изображения момента гибели певца как его поражения, то в последнем стихотворении автор переосмысляет данный сюжет именно в эсхатологическом контексте: людская толпа уничтожит культуру, искусство и всех ее адептов. Один из создателей символистского мифа об Орфее приходит к его отрицанию и десакрализации, обозначив общую тенденцию, начавшуюся в 1910-х годах XX века.

3.8. Трансформация метапозиции поэта в постреволюционный период в стихотворении Бенедикта Лившица «Глубокой ночи мудрою усладой...».

Античность в поэтике Б. Лившица занимает одно из центральных мест. Начиная с первого сборника «Флейта Марсия», он постоянно обращается к древнегреческому наследию, включая его в тексты на разных структурно-семантических уровнях. «Античная культура для Бенедикта Лившица была именно тем звеном, где довременное, неосознанное, полудикое, прамузыкальное обретало новую точку отсчета, находило слово, музыкальный

ритм, форму. Она еще будто в полусне, в предсознании. Но в ней уже явлена единственная и общая «истина», на которую Бенедикт Лившиц налагает «орфические узы» [44, с. 29], – писал в предисловии к сборнику стихов поэта Адольф Урбан. Это, однако, не сигнализирует о попытке Лившица «сменить прописку»: обращаясь к истории человечества, поэт пытается проникнуть в праоснову, которая остается неизменной во все времена. За вниманием к прошедшим эпохам всегда стоит его пристальный интерес к современности.

Лившиц, получивший классическое образование, профессионально разбирался в живописи, больше всего ценил отечественный и французский авангард, был мастером перевода и составителем антологии французских представителей Модерна. В поэзии Лившица мифологический план всегда пропускается через собственное лирическое восприятие и современные философские идеи, поэтому античность в его стихотворениях – не попытка реставрации ушедшей эпохи и утраченного мировосприятия, а попытка осмысления противоречий современного общества через призму масштабного культурного наследия.

Миф об Орфее и Эвридике репрезентирован в единственном тексте Лившица, открывающем сборник 1926 года «Патмос». Это стихотворение, написанное в 1919 г., а напечатанное впервые в 1923 году, «Глубокой ночи мудрою усладой...». Если первые два сборника поэта «Флейта Марсия» и «Волчье сердце» были связаны с футуристическим направлением (на поэзию Лившица этих лет большое влияние оказывало общение с Давидом Бурлюком), то уже в третьем сборнике «Болотная медуза» происходит разрыв с данным объединением поэтов. Высоко ценя стихотворения Хлебникова, Мандельштама, Бурлюка и Крученых, Лившиц не считает для себя возможным следовать их путем и пытается выработать собственный голос. С этим связана принципиальная невозможность однозначной трактовки его поэзии в рамках какого-либо направления. Эксперименты Хлебникова с языком в поисках «всемирного», «всеобщего» способа коммуникации Лившиц переводит в сферу

философских идей, персонифицированных зачастую в конкретных мифологических образах.

Прежде чем приступить к непосредственному анализу стихотворения «Глубокой ночи мудрою усладой...» необходимо предложить трактовку названия цикла, который открывается данным текстом. Патмос – небольшой остров на юго-востоке Эгейского моря, исторически принадлежавший Греции (юридически в начале XX века он находился сначала под властью Турции, а в 1912 году был оккупирован итальянцами). Интересно данное место связанной с ним легендой о том, что сюда был сослан Иоанн Богослов, которого в одной из пещер посетило видение, зафиксированное им в знаменитом Апокалипсисе. Эсхатологические мотивы прочитываются во многих произведениях данного цикла, большая часть которого была написана во время гражданской войны. Лившиц оставался в Киеве, который переходил последовательно в руки гетмана Скоропадского, немцев, Петлюры, белых и красных. Бои сопровождались многочисленными и во многом бессмысленными жертвами. Непрекращающиеся убийства, свидетелем которых не мог не стать Лившиц, заставляют его искать ту основу, на которую можно опереться в предощущении конца света. Такую точку опоры он находит в «довременной» культуре древнего мира.

Первое четверостишие заглавного стихотворения «Глубокой ночи мудрою усладой...» может быть прочитано как внутренняя полемика с собственными более ранними взглядами на искусство. Если раньше Лившиц воспекает дионисийское начало как единственное, способное стать толчком развития культуры в любую эпоху, то теперь он приходит к принятию альтернативного взгляда на мир и его историческое развитие:

Глубокой ночи мудрою усладой,
Как нектаром, не каждый утолен:
Но только тот, кому уже не надо
Ни ярости, ни собственных имен. [44, с. 84]

Тем не менее, собственный путь – «по следам Орфея» – для лирического героя стихотворения, очевидно, является путем избранных, что реализуется, в частности, через упоминание нектара – пищи богов, недоступной простым

смертным, которые нуждаются для утоления «культурного голода» в более осязаемой и понятной пище. Подтекст данного произведения предполагает, что в его основе лежит образ Орфея, приобщившегося к сакральным тайнам загробного мира и, следовательно, постигшего тщету земных страстей («...не надо // Ни ярости, ни собственных имен...»).

Далее в стихотворении возникает аллюзия на библейский и апокалиптический мотив искушения, которое для лирического героя заключается в соблазне дать имена тому, что его окружает. Как и в традиции христианства, испытание провоцируется внешним по отношению к лирическому герою воздействием:

О, тяжкий искус! Эта ширь степная,
Все пять морей и тридцать две реки
Идут ко мне, величьем заклиная,
И требуют у лиры: нареки! [44, с. 84]

В данных строках образ неназванного пока Орфея-первопоэта контаминируется с образом библейского Адама-первочеловека, давшего имена всему, что окружало его в безымянном мире: «Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привёл [их] к человеку, чтобы видеть, как он назовёт их, и чтобы, как наречёт человек всякую душу живую, так и было имя ей. И нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым; но для человека не нашлось помощника, подобного ему» (Быт. 2:19, 2:20). В приведенном выше фрагменте стихотворения видно, как христианско-античная архетипическая модель накладывается на современные автору проблемы. Если в библейском тексте речь идет о животных и птицах, которые, будучи названными Адамом, занимают подчиненное положение, то в произведении Лившица речь идет о топонимах: пространствах суши, моря и реки, которые определяются принадлежностью к той или иной стране. В данном тексте находит свое отражение идея кризиса языка и кризиса человеческих взаимоотношений, которые ярко проявились в годы гражданской войны, когда усиливаются сепаратистские и националистические настроения, а вслед за ними и стремление к изменению значимых имен собственных. Сам автор занимает отстраненную позицию наблюдателя, предпочитая размышлять

об увиденном, а не решать судьбы мира. Читаем об этом во втором стихотворении цикла «Патмос» «Приемлю иго моего креста...»:

В тишайший час, иль в бурю и грозу,
Когда Господь является пророкам,
На Патмосе в неведение высоком,
Я золотое яблоко грызу. [44, с. 85]

Возвращаясь к стихотворению «Глубокой ночи мудрою усладой...», отметим, что «тяжесть» искушения лирического героя усиливается тем, что он чувствует себя не столько самостоятельным субъектом действия, сколько «резонатором» некой божественной воли, которую он должен исполнить как владелец лиры. Лира в контексте как данного произведения, так и всего цикла становится символом высшего знания: «На что мне истина, пока она // С поющим словом несоизмерима?» [44, с. 85]

Следующие две строфы представляют собой развернутые риторические вопросы, обосновывающие невозможность «наречь» тем или иным именем какое-либо пространство:

Но разве можно тетивы тугие
На чуждый слуху перестроить лад,
И разве ночью также есть Россия,
А не пространств необозримых плат?
Как возложу я имя на поляны,
Где мутным светом все напоено,
И, совершая подвиг безымянный,
Лежит в земле певучее зерно? [44, с. 84]

Оппозиция дня и ночи, присутствующая в приведенном фрагменте текста, отсылает нас к противопоставлению аполлонического и дионисийского начал. Первое связано со светом, днем, попыткой упорядочения мира, но с наступлением ночи в жизнь проникают хтонические силы, изменяющие ракурс восприятия предметов. Дионисийство, для Лившица неразрывно связанное с воплощением искусства, отменяет ложные условности человеческого социума, обнажая истинную вневременную лабильную и диффузную сущность вещей. Таким образом, отмененным оказывается и наименование России как географического пространства. Попытка дать имя материи, и, следовательно, ограничить ее противопоставлена в тексте «безымянному» подвигу, которое совершает «певучее зерно». Образ этот может быть сопоставлен с

многочисленными стихотворениями К. Бальмонта («Зерно», «Горлицы-голуби», «Август», «Жернова», «Что же, что там шелестит...», «Четвероклятие»), В. Ходасевича («Путем зерна»), в которых поэтическое искусство, духовное развитие, трансформация личности под воздействием Красоты реализуются через обращение к метафоре прорастания зерна:

Сын Земли я и Дня,
Неразрывно звено.
И в душе у меня
Золотое зерно. [6, с. 253]

В последних двух четверостишиях стихотворения Лившица «Глубокой ночи мудрою усладой...» утверждается принципиальная для автора идея преемственности русской и античной культурных традиций. Именно в данном контексте возникает образ древнегреческого героя Орфея, выводящего из «царства мрака» русскую музу:

Уже мне внятны: дивное зачатъе
И первый поиск звука в глубине,
Двух полюсов земных рукопожатъе,
В младенчестве приснившееся мне, —
И в забытьи, почти не разумея,
К какому устремляюсь рубежу.
Из царства мрака, по следам Орфея,
Я русскую Камену вывожу. [44, с. 84]

В обозначенном фрагменте намечен процесс творчества, как основанный на поиске звукового образа, а не на отталкивании от семантики слова. В этом сказалась близость Лившица экспериментам футуристов с фонетической стороной языка. Кроме того, автором подчеркивается бессознательность истинного творчества, его неподвластность самому поэту: «... в забытьи, почти не разумея...».

Лившиц в автобиографии обозначил в качестве основы сборника «Патмос» «пифагорейское представление о мире и об орфической природе слова» [44, с. 552]. Эдуард Вайсбанд в статье «"Translatio studii", Орфей и поэзия революции» указывает на то, что «орфическая природа слова», «чаще всего выражающаяся в поэтической этимологии, обыгрывании звуковых ассоциаций и поисках внутренней формы слова, нашла здесь свое воплощение в звукописи «Европа» — ...«Орфей»» [124, с. 335]. По мнению автора,

европейская культура наделяется чертами женского образа, в ее спасении заключается истинная миссия поэта – Орфея, который воплощает в себе идею союза Востока и Запада.

Замена в образном строе стихотворения Лившица Эвридики на одну из муз, Камену, позволяет автору, во-первых, уйти от любовной мотивировки спуска Орфея в Аид. В парадигме всего цикла «Патмос» важным становится не личностный аспект в осмыслении культурно-исторического наследия, а более широкий, вневременной контекст.

Во-вторых, философская идея, прочитываемая в данном стихотворении, требовала от автора финала, противоречащего античному мифу. Лившиц должен был либо переписывать древнегреческий сюжет (однако подобные «изменения» скомпрометировали себя еще в XVIII веке; достаточно вспомнить либретто Р. Кальзабиджи к опере Глюка «Орфей и Эвридика», в финале которой Амур уводит героев в свое царство), либо сконструировать собственную неомифологическую картину миру, что из себя в целом и представляет цикл «Патмос». «Русская Камена» в отличие от дриады Эвридики, таким образом, может быть живой выведена из «царства мрака» современным Орфеем, являющимся в равной мере носителем и западного, и восточного сознания.

В-третьих, Лившиц отсылает читателя к одноименному сборнику статей Б. Садовского о русской поэзии, изданному в 1910 году, в который входили историко-литературные очерки о Д.В. Давыдове, Г.Р. Державине, А.А. Фете, Л.А. Мее и Д.В. Веневитинове

Подводя итог разговора о рецепции мифа об Орфее и Эвридике в творчестве Лившица, необходимо отметить, что данный античный сюжет не является замкнутой конструкцией, его границы размываются за счет контаминации с библейскими мотивами, современными философскими концепциями и безусловной внутренне мотивированной включенностью в весь цикл «Патмос». Орфей в данном стихотворении прежде всего носитель дионисийского сознания, который должен выполнить свой «подвиг

безымянный», заключающийся в слиянии культурно-исторических концептов Востока и Запада.

Неомифологическая система, в которую включается образ Орфея, разрабатывается Лившицем на основе канона, созданного символистами, однако автор, как и другие представители Серебряного века, писавшие тексты после 1910-х годов, стремится к личностному переосмыслению заданной нормы. Так, в Орфее актуализируется дионисийское начало, близость шаманской, дологической форме поэзии. Не переосмысляя онтологическую составляющую символистского мифа об Орфее (установка на сакральную силу слова, способность победить смерть, спуск в Аид как форма инициации), Лившиц изменяет оптику восприятия. Герой стихотворения – преемник античного героя – отказывается от безусловной власти над материей, стремясь охранить только культурное достояние. Таким образом, он сознательно ограничивает сферу влияния, но – не Орфея, а собственную. Можно говорить о том, что изменение самовосприятия поэта влечет разрушение неомифа об Орфее даже в том случае, когда отсутствует изначальная установка на полемику с предшествующей традицией.

3.9. Любовная коллизия орфического мифа в творчестве Федора Сологуба.

Федор Сологуб в своем творчестве активно использует реминисценции на античные темы. В мифе ему важна цикличность, повторяемость. Именно поэтому границы мифа раздвигаются, вбирая в себя, в том числе, и более поздние явления литературы. Примером может служить стихотворение «Любви неодолима сила...» из сборника «Одна любовь» (1921 г.). Сологуб видит развитие темы любви, реализованной в известном греческом мифе об Орфее и Эвридике, в предании о Психее и Амуре, зафиксированном Апулеем, а потом и в воспринимаемом как миф литературном сюжете об Альдонсе-Дульсинее. Все три истории становятся для автора явлениями одного порядка.

Обратимся к анализу мифологической рецепции в стихотворении «Любви неодолима сила...». Текст строится по принципам классического рассуждения: тезис, доказательства, вывод. Тезис представлен в первых строках:

Любви неодолима сила.
Она не ведает преград... [65, т. VIII, с. 194]

Затем автор приводит три подтверждающих доказательства, заимствованных из универсальной культурно-исторической основы: истории Орфея и Эвридики, Психеи и Амура, Дульсинеи и Дон Кихота. Наконец, последнее четверостишие представляет собой вывод:

Не верь тому, что возвестили
Преданья, чуждые любви.
Слагай хвалы державной силе
И мощь любви благослови. [65, т. VIII, с. 194]

Однако при обращении к известным мифологическим и литературным сюжетам Сологуб их переписывает, существенно видоизменяя. Несоответствия первоисточникам столь очевидны и радикальны, что их невозможно отнести к случайным неточностям. Данная особенность является реализацией концепции мифотворчества Сологуба: отказавшись от простой реконструкции известных сюжетов, автор «усовершенствует» миф в соответствии с собственными эстетическими задачами.

Трагический финал мифа об Орфее и Эвридике полностью переписывается Сологубом. В стихотворении мы читаем:

И не замедлит на дороге,
И не оглянется Орфей... [65, т. VIII, с. 194]

Любовь у Сологуба оказывается той силой, которая способна победить смерть:

И даже то, что смерть скосила,
Любовный воскрешает взгляд. [65, т. VIII, с. 194]

Данный текст легко соотносим со стихотворением другого символиста – Вл. Соловьева «Три подвига», написанным в 1882 году, в котором миф об Орфее также выступает в качестве иллюстрации третьей стадии любви в понимании Вл. Соловьева, способной преодолеть смерть. Однако Соловьев не видоизменяет сюжетную основу мифа, он лишь оставляет концовку за рамками текста. Потеря Орфеем Эвридики не противоречит концепции любви

Соловьева, так как он верил, что в дохристианскую эпоху победа над смертью не могла быть окончательной.

Во второй миф, к которому обращается Сологуб в своем стихотворении, он также вносит существенные изменения. Так, согласно Апулею, Психея, доверившись завистливым сестрам, нарушает запрет своего таинственного супруга и зажигает светильник, чтобы рассмотреть спящего. Залюбовавшись красотой Амура, Психея капнула раскаленное масло на его плечо. Проснувшийся бог, оскорбленный вероломством супруги, покидает ее. Финал, предлагаемый Сологубом, предполагает преодоление еще одного испытания любви: разлуки.

Не улетает от Психеи

Крылатый бог во тьме ночей. [65, т. VIII, с. 194]

Третья преграда на пути любви: несоответствие земного воплощения идеальному образу, – оказывается преодолена преображающей силой истинного чувства. Сологуб демонстрирует это на примере «грубой» Альдонсы, которая уступает место «прекрасной» Дульсинеи. Напомним, что Дульсинея Тобосская – идеальная возлюбленная Дон Кихота, героя романа М. Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». Этим именем он называет крестьянку Альдонсу Лоренсо, наделяя последнюю всеми возможными достоинствами настоящей дамы сердца странствующего рыцаря. Одним из иронических аспектов романа становится несоответствие и даже полная противоположность образов. Приведем описание Дульсинеи, данное самим Дон Кихотом: «Обаяние ее сверхъестественно, <...>, ибо в ней воплощены все невероятные знаки красоты, коими наделяют поэты своих возлюбленных: ее волосы – золото, чело – Елисейские поля, брови – радуги небесные, очи ее – два солнца, ланиты – розы, уста – кораллы, жемчуг – зубы ее, алебастр – ее шея, мрамор – перси, слоновая кость – ее руки, белизна ее кожи – снег...» [66, с. 64]. Достаточно сопоставить данный портрет с описанием реальной крестьянки Альдонсы, чтобы понять, сколь далека последняя от вымышленного идеала: «<...> и могу сказать, что барру она мечет не хуже самого здоровенного парня изо всей нашей деревни. Девка ой-ой-ой, с

ней не шути, и швея, и жница, и в дуду игрица, и за себя постоять мастерица, и любой странствующий или только еще собирающийся странствовать рыцарь, коли она согласится стать его возлюбленной, будет за ней, как за каменной стеной. А уж глотка, мать честная, а уж голосина! <...> А главное, она совсем не кривляка – вот что дорого, готова к любым услугам, со всеми посмеется и изо всего устроит веселье и потеху» [66, с. 178].

Необходимым представляется ответить на вопрос, почему автор останавливается именно на данных литературных и мифологических сюжетах, которые требуют принципиальной механической правки для того, чтобы служить иллюстрацией неодолимой силы любви. Ведь культурное, историческое и литературное наследие содержит примеры любовных историй со счастливым финалом, не требующим «переписывания». Закономерным представляется предположение, что стихотворение, написанное в трагическом для Сологуба 1921 году, является попыткой переосмыслить не только мифологические сюжеты, но и собственное мировосприятие. В это время автор пребывает в мучительной неизвестности относительно собственной судьбы: он ожидает ответа на обращение за разрешением на выезд за границу. Психика жены Сологуба – Анастасии Чеботаревской – не выдерживает напряжения. Приступы истерии снимаются лишь бромом, который женщина вынуждена принимать регулярно. Спустя четыре месяца после написания стихотворения «Любви неодолима сила» (май 1921 г.) жена Сологуба кончает жизнь самоубийством (сентябрь 1921 г.). Автору важно стихотворением «Любви неодолима сила» не просто проиллюстрировать силу названного чувства, но и «переписать» культурное наследие таким образом, чтобы в нем не осталось примеров несостоятельности любви по сравнению с более могущественными явлениями (например, смерти в мифе об Орфее и Эвридике).

Композиционно текст «Любви неодолима сила...» легко делится на две части. Первая часть включает в себя первое, четвертое, седьмое, десятое четверостишия и представляет собой философские рассуждения автора, утверждающие силу любви, а вторая (второе, третье, пятое, шестое, восьмое и

девятое четверостишья, соответственно) – иллюстративный материал, опирающийся на известные мифологические и литературные сюжеты. Важным представляется указать на ряд лексических особенностей, выступающих в качестве дифференцирующих признаков. Одна из таких особенностей отмечается лингвистом Погосяном Р.Г.: «в тексте стихотворения «Любви неодолима сила» нередко мы сталкиваемся с употреблением лексических номинаций «любовь» и «смерть», которые являются изотопными «представителями» рассматриваемого концепта (судьбы – Е.Б.), выражая признак наименования в прямой форме... В данном случае ассоциативно связанные с концептом «судьба» лексемы «любовь» и «смерть» употреблены в своем прямом значении, что фиксируется в тексте атрибутикой данных наименований: любовь – сильное, не ведающее преград чувство, способное воскресить; смерть же не имеет атрибутов кроме одного, изначально присущего ей и выраженного глаголом «косить» (внутренняя форма маркирована мифологическим атрибутом «коса» – аллегорически смерть всегда изображена с косой как ее «орудием»). Столкновение двух номинаций в пределах одного, синтаксически связанного, контекста характерно для принципа презумпции семантической изотопии, ярко проявляющегося в поэтическом тексте Ф. Сологуба как семиосимвола» [224, с. 24]. Однако чрезмерная терминологическая перегруженность данной цитаты не позволяет автору заметить огрехов, связанных с ее употреблением. Так, термин семиосимвол является изначально тавтологичным, так как символ и есть знак, только многозначный.

Невозможно не отметить большой удельный вес лексем двух основных семантических групп (любовь и смерть), характерный для первой части текста. Так, на четыре четверостишья приходится шесть слов, связанных с темой любви, и пять – с темой смерти. Обозначенная лексическая бедность выглядит оправданной в контексте понимания стихотворения Сологуба как гимна любви. Отметим, что подобная смысловая ограниченность лексического состава отсутствует во второй части стихотворения, связанной с трактовкой

мифологического и литературного материала. Лексем, связанных с темой любви, три в шести четверостишиях, а с темой смерти – две.

Стихотворение Сологуба наполнено символами, нуждающимися в осмыслении в контексте всего творчества автора. Одним из самых часто встречающихся в поэтике Сологуба образов-символов является образ Альдонсы-Дульсинеи. К. Чуковский в критическом разборе, относящемся к началу XX века, указывал на частотность использования данных имен, что оценивается автором статьи негативно: «И не странно ли, что <...> у Сологуба заветные его образы – те самые, которые так недавно волновали нас у него на страницах: Альдонса, Дульцинея, румяная бабища, Ойле, «чары», «творимая легенда» – всё это стало теперь у него почему-то обиходными, готовыми, заученными словами, – так сказать, консервами былых вдохновений» [211, с. 133]. Противопоставление Альдонсы Дульсинеи воплощает творческую оппозицию. Альдонса символизирует грубую реальность, и задача поэта заключается в том, чтобы суметь преобразовать земную материю в идеальное начало. Образы героинь Сервантеса мы встречаем в таких произведениях Сологуба, как роман «Творимая легенда», стихотворения «Вячеславу Иванову», «Широк простор и долог путь...», «Дон Кихот», «Все чаще девушки босые...», статье «Демоны поэтов» и т.д.

В стихотворении «Любви неодолима сила...» сразу несколько символических образов связано с обозначением цветов. Рассмотрим каждый из них в отдельности:

Светло ликует Евридика,
И ад ее не полонит,
Когда багряная гвоздика
Ей близость друга возвестит. [65, т. VIII, с. 194]

Багряная гвоздика в контексте стихотворения Сологуба достаточно легко читается как расхожий символ чувственной любви. Интересно то, что этот элемент сюжета также является привнесенным автором стихотворения. Никаких «знаков», предсказывающих появление Орфея, Эвридика не получала, находясь в царстве мертвых. Более того, в греческой мифологии души умерших воспринимались как бесплотные тени, неспособные на сильные эмоциональные

чувства и переживания. Одиссею понадобилось совершить весьма непростой обряд для того, чтоб иметь возможность поговорить с тенью Тиресия. Читаем об этом в «Одиссее» Гомера:

Взял я барана с овцой и над самою ямой зарезал.
Черная кровь полилась. Покинувши недра Эреба,
К яме слетелися души людей, распрощавшихся с жизнью.
Женщины, юноши, старцы, немало выдавшие горя,
Нежные девушки, горе познавшие только впервые,
Множество павших в жестоких сраженьях мужей, в нанесенных
Острыми копьями ранах, в пробитых кровавых доспехах.
Все это множество мертвых слетелось на кровь отовсюду
С криком чудовищным. Бледный объял меня ужас...
...Сам же я, вытащив меч медноострый и севши у ямы,
Не позволял ни одной из бессильных теней приближаться
К крови, покуда ответа не дал на вопросы Тиресий... [24, с. 630-631]

Следующий цветок-символ возникает в сюжете, связанном с историей

Амура и Психеи:

Не улетает от Психеи
Крылатый бог во тьме ночей.
С невинной белизной лилеи
Навеки сочетался змей. [65, т. VIII, с. 194]

Большое место символическому значению лилии уделяет в «Символической истории европейского Средневековья» М. Пастуро: «она встречается как на месопотамских цилиндрических печатях, египетских барельефах и микенской керамике, так и на галльских монетах, сасанидских тканях, индийской одежде и японских «гербах». Но вот символическое значение этого цветка меняется от культуры к культуре» [163, с. 103]. Более ранние символические значения чистоты, плодovitости и господства в Средние века дополняются отчетливым религиозным смыслом. Лилия постепенно становится в иконографии символом Девы Марии. Закрепившееся за белой лилией символическое значение чистоты, непорочности и невинности (на именно такую трактовку нам указывает эпитет «невинная», с которым сочетается обозначение цветка) как единственно верное утверждается лишь в Средние века. Таким образом, Сологуб отказывается от античной символики лилии, связанной с плодородием, и достаточно механически сочетает сюжет древнегреческого мифа с христианской средневековой символикой. Змей выступает в качестве искусителя, дьявольского начала.

Однако символ, предполагающий множественность прочтений, позволяет нам интерпретировать приведенные строки и иным образом. Известно, что змей воспринимается как фаллический символ еще с древнейшего хтонического периода зарождения мифологических представлений (Зевс и Аполлон вступают в любовные связи в обличье змеи). Тогда образ змея, обвивающего лилию, может трактоваться и как эротический символ в том случае, если лилия как знак сохраняет за собой более ранние дохристианские смыслы плодородия.

Стоит также отдельно сказать о символике цвета применительно к стихотворению Сологуба. Каждый из приведенных сюжетов-иллюстраций связан с определенным оттенком. «Багряная гвоздика» Эвридики, белая «лилия» Психеи, цвет пламени сопровождает Альдонсу-Дульсинею («Альдонса грубая сгорает»; «И возникает Дульцинея, // Горя, как юная заря, // Невинной страстью пламенея...»). Все эти яркие светлые тона в плане колористики противопоставлены преданьям «темной старины», что также поддерживает общее композиционное противопоставление первой и второй части.

Значимость цветовой символики в творчестве символистов неоднократно подчеркивалась различными исследователями Серебряного века, поэтому мы ограничимся лишь наблюдением над конкретным стихотворением Сологуба. Смена цветов в нем соответствует процессу трансмутации в философской алхимии. Еще Баевский указывает, что истоки «символизма Вл. Соловьева и поэтов поколения Блока уходят в мистицизм Средневековья и Возрождения», [89, с. 203] то время, когда цвета являлись хорошо читаемыми символами как официальной христианской культуры, так и сообщества алхимиков. «Преданья темной старины» (черный – изначальный цвет в алхимии) через багряный и белый цвета трансмутируют, «сгорая» в огне, и обращаются рождением Дульсинеи – символа совершенной любви. Таким образом, процесс рождения сильнейшего из земных чувств показан как алхимический процесс превращения неблагородного обыденного материала в нечто возвышенное и безупречное.

Стихотворение Сологуба «Любви неодолима сила...», написанное в сложные для автора годы, является попыткой утверждения всепобеждающей

силы любви, которая наделяется сакральным свойством преобразования действительности, как реальной, так и культурной. Однако используемые для этого образы и приемы давно исчерпали свой художественный потенциал, поэтому стихотворение выглядит скорее как застывшая традиция, лишенная живых оригинальных черт.

К мифу об Орфее и Эвридике Сологуб обращается в своем творчестве и ранее. Так, в стихотворении 1920 года «Если замолкнет хотя на минуту...», по словам А. Асояна, «возвращение творческого вдохновения трактуется как обретение Эвридики, а утрата артистического дара – новое пленение возлюбленной Орфея Аидом» [87, с. 69]:

Если замолкнет хотя на минуту
Милая песня моя,
Я погружаюсь в сонную смуту,
Горек мне бред бытия.
Стонет душа, как в аду Евридика.
Где же ты, где же, Орфей?
Сумрачна Лета, и каркает дико
Ворон зловещий над ней.
Все отгорело. Не надо, не надо
Жизни и страсти земной!
Есть Евридика одна лишь отрада,
Жаждет улады одной.
Стройный напев, вдохновенные звуки
Только услышит она, –
Пляшет, подъямля смятенные руки,
Радостью упоена. [50, с. 98]

Но если в стихотворении «Любви неодолима сила...» мы видим гимн любви, то стихотворение «Если замолкнет хотя на минуту...» – не что иное, как гимн поэзии. Реальная мифологическая основа обозначена лишь в самых общих чертах («Стонет душа, как в аду Евридика», «Сумрачна Лета»), да и то с большим количеством авторских привнесений. Об отсутствии у теней в загробном мире телесности, а, следовательно, и земных реакций, говорилось выше, остается еще отметить, что никто из греческих или римских мифографов не указывает на ожидание Эвридикой Орфея в мире мертвых.

В данном стихотворении ад, в котором пребывает Эвридика, – это пространство бездуховное, лишенное творческого наполнения. Таким адом

становится земной реальный мир (а не мир мертвых), описываемый в декадентских тонах:

Я погружаюсь в сонную смуту,
Горек мне бред бытия. [50, с. 98]

Только спасительная сила искусства делает этот мир приемлемым для автора. Метаморфоза, происходящая с Эвридикой в тот момент, когда она слышит аполлонический «Стройный напев, вдохновенные звуки...», может быть соотнесена скорее с дионисийскими мистериями:

Пляшет, подьемля смятенные руки,
Радостью упоена. [50, с. 98]

Таким образом, мы снова сталкиваемся с единством и борьбой двух начал: аполлонического мужского начала Орфея и женского дионисийского начала Эвридики. Задача любого певца-поэта, как ее видит Сологуб, заключается в том, чтобы, уподобившись прапоэту Орфею, нести в мир гармонию, свет и упорядоченность. Многочисленные подтверждения мы находим в тексте стихотворения «Если замолкнет хотя на минуту»: «Стройный напев, вдохновенные звуки», «С песнею жизнь и легка и блаженна», «Лей на меня твои ясные воды». Искусство – единственное, что делает окружающий мир не просто терпимым, но прекрасным:

Вновь пробуждается юная сила
Жить, ликовать и любить,
Солнце дневное, ночные светила
С равным восторгом хвалить. [50, с. 99]

Однако искусственность, ярко проявляющаяся в стихотворении «Любви неодолима сила...», заметна уже и в данном тексте. Последняя часть стихотворения выглядит скорее неумелой стилизацией гимна и заговора с бесконечным варьированием одной и той же темы, одних и тех же лексем:

Вновь пробуждается юная сила
Жить, ликовать и любить,
Солнце дневное, ночные **светила**
С равным восторгом хвалить,
Знать, что вовеки **светла** и нетленна
Сладкая прелесть **любви**.
С **песнею жизнь** и легка и блаженна.
Песня, ликуй и живи!
Милая **песня любви** и свободы,
Песня цветущих полей,
Лей на меня твои ясные воды,

Лепетом звучным лелей! [50, с. 99]

Используемая автором аллитерация («Лей на меня твои ясные воды, // Лепетом звучным лелей») должна также подчеркнуть мягкостью сонора гармоничность создаваемой искусственной реальности. Автор отгораживается от «бреда бытия», замыкаясь в очень тесном пространстве из повторяющихся звуков, слов, тем и образов.

В заключение необходимо отметить, что круг тестов, объединенных орфической тематикой, дополняется также стихотворением «Камни плясали под песни Орфея...», которое должно быть отнесено к другому известному мифу об Орфее, согласно которому древнегреческий герой мог силой своей песни заставлять двигаться камни. Важным нам представляются первые две строки данного текста:

Камни плясали под песни Орфея,
Но для чего же такой хоровод! [50, с. 165]

Мотив хоровода соотносится с тем замкнутым кругом тем и образов, которые Сологубу не удастся преодолеть в последних сборниках стихов 1920-х годов. Именно к этому периоду его творчества принадлежат все стихотворения, соотносящиеся с мифом об Орфее и Эвридике. Сологуб использует данный сюжет, перекраивая его согласно собственным художественным установкам, однако при этом утрачивается живая основа мифа, как носителя определенного архетипа. Мифотворчества Сологуба, представляющееся нам попыткой преодолеть мрачное наследие декадентства, оказывается искусственным и нежизнеспособным.

3.10. Орфический миф в поэзии Марины Цветаевой.

Поэтический язык М. Цветаевой, с одной стороны, насыщен многочисленными аллюзиями на самые разнообразные явления культуры, начиная с античности и фольклора, заканчивая творчеством ее современников. С другой стороны, круг архетипических сюжетов, привлекающих пристальное внимание Цветаевой на протяжении длительного времени, ограничен. Обнаруживаемым типологическим связям уделяется достаточное внимание как

российскими, так и зарубежными филологами. Орфическая тема не является исключением. В той или иной степени, к данной проблематике обращаются А. Асоян, А.С. Фатеева, Л.Д. Бугаева, Т. Геворкян, Е. Дайс, И.В. Пахомова и другие исследователи. Необходимо, тем не менее, учитывая существующие концепции, определить точки консолидации индивидуально-авторского мифа Цветаевой с опорным греческим мифом и символистским мифом начала XX века и точки дивергенции.

Орфический дискурс сопряжен с жизнью Цветаевой, начиная с ее первых любовных увлечений, и ей самой осознавался как один из центральных в развитии ее поэтической и частной судьбы. Эллис и Нилендер – первые возлюбленные молодой поэтессы – были филологами-классиками, переводившими, в том числе, и гимны Орфея. Миф о фракийском певце входит наряду с мифом о Деметре и Персефоне в число наиболее обсуждаемых и осмысляемых мусagetцами, к числу которых принадлежали и поклонники Цветаевой.

Спустя непродолжительное время Цветаева приезжает в гости к Волошину в Коктебель, где поэт открывает ей место предполагаемого входа в Аид. Начиная с этого времени, Цветаева окончательно утверждает в мысли о неразрывной связи своей жизни с мифом об Орфее и Эвридике. Приравнивая своих друзей по поэтическому творчеству к мифологическому герою, себя она, однако, с трудом коррелирует с Эвридикой. Тем не менее, немаловажную роль в выборе супруга сыграл тот факт, что его фамилия – Эфрон – была воспринята Цветаевой как анаграмма имени Орфей.

Стихотворения, связанные с рецепцией мифа об Орфее и Эвридике, хронологически относятся к 20-м годам, периоду активного разрушения канона символистского орфического мифа. Текст «Орфей» датирован 1 декабря 1921 года. Типологически данное произведение тесно связано с циклом «Стихи к Блоку», написанным в том же 1921 году. Близкая связь Блока с Орфеем в восприятии Цветаевой становится очевидной, если вспомнить известный отрывок одного из ее писем, в котором приводятся аргументы Цветаевой,

парировавшей замечания Г. Адамовича, что она не в состоянии примириться со смертью Блока: «Если достаточно четырех лет, чтобы примириться со смертью такого поэта как Блок, то как обстоит дело с Пушкиным (†1836). И как с Орфеем (†)? Смерть любого поэта, пусть самая естественная, противоестественна, т. е. убийство, поэтому нескончаема, непрерывна, вечно – ежемгновенно – длящаяся. Пушкин, Блок и – чтобы назвать всех разом – ОРФЕЙ – никогда не может умереть, поскольку он умирает именно теперь (вечно!). В каждом любящем заново, и в каждом любящем – вечно. Поэтому – никакого примирения, пока мы сами не станем «мертвыми»» [59, с. 93]. Поясняя свои мысли в письме Рильке, Цветаева указывает, что данными словами она ответила на утверждение Адамовича, что за четыре года возможно примириться с потерей Блока, привыкнуть к ней.

В контексте мифа об Орфее и Эвридике может быть прочитано одно из стихотворений цикла «Стихи к Блоку»: «Как сонный, как пьяный...». Мотивно-образный строй последних двух строф отсылает читателя сразу к двум античным сюжетам: спуску Орфея в Аид и мифу о смерти певца, растерзанного вакханками. В ряде вариантов голова фракийского героя пророчествовала потом в различных древнегреческих святилищах:

Не ты ли
Её шелестящей хламиды
Не вынес –
Обратным ущельем Аида?
Не эта ль,
Серебряным звоном полна,
Вдоль сонного Гебра
Плыла голова? [74, т. I, с. 73]

Характерная для поэтики Цветаевой эмоциональная напряженность текста реализуется в организации приведенных строк в форме риторических вопросов, первый из которых обращен к умершему Блоку. Концептуальным представляется внимание к тем сторонам античных мифов о неназванном в стихотворении Цветаевой Орфее, в которых он, так или иначе, оказывается побежденным. Мысли о том, что причиной смерти Блока становится истощение душевное, а не физическое, что он, как и Орфей, не вынес возложенных на него

кем-то тягот, что ее современника, как и античного героя – величайшего прапоэта – никто не защитил, – эта точка зрения реализуется и в других стихотворениях цикла. Фатеева в статье «Орфическая онтофания в интертекстуальных мотивах русской культуры конца XIX – начала XX веков» указывает на вариативное прочтение строки первого стихотворения цикла «Имя твое – птица в руке...». В частности, она пишет: «выстраивается призрачная преемственность от Орфея к Поэту, далее к Культуре, к Лебединой ее песне, к Смерти, к Музыке, которую должен услышать новый Поэт. «Имя твоё – пять букв»: это имя А. Блока (пятибуквенное в дореволюционной орфографии), имя Орфея, имя Христа или имя другого..?» [202, с. 116-117]

Хотя в интересующем нас тексте не называется имя Орфея, фактически однозначное указание именно на данного мифологического героя мы находим в строках «Вдоль сонного Гебра // Плыла голова...». Гебр – античное название болгарской реки Марицы, главной судоходной артерии Фракии, берущей свое начало в Рильском горном массиве и впадающей в Эгейское море. Большинство древнегреческих мифографов указывает Фракию в качестве родины Орфея.

А. Асоян отмечает, что «третья строфа читается сквозь миф о нисхождении Орфея в Аид и, одновременно, ассоциируется с мыслью Блока, высказанной в программной статье «О современном состоянии русского символизма»: «Искусство есть Ад <...> По бесчисленным кругам Ада может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель...» [11, т. V, с. 433]. Так обладательница «шелестящей хламиды» предстает Эвридикой, душой Блока, не сумевшей найти обратный путь из ада Страшного мира. Вместе с тем для цветаевской трактовки блоковской смерти чрезвычайно важен мотив отрубленной головы, указующей не только на миф о растерзании менадами Орфея, шире – на женские оргастические культы средиземноморья, но и на роль Астарты в судьбе поэта, затмившей на время лик Прекрасной Дамы, Софии». [87, с. 21]

Небезосновательным видится предположение, что и стихотворение «Орфей», написанное через пять дней после текста «Как сонный, как

пьяный...», и произведение, входящее в цикл «Стихи к Блоку» опираются на один и тот же античный миф. Связь обозначенных стихотворений отчетливее выявляется на фоне повторного обращения Цветаевой к упоминанию Гебра («Вдоль обмирающего Гебра»).

Обращаясь к анализу текста «Орфей», филологи чаще всего говорят о реализации идеи преемственности в последних строфах:

Так, лестницею нисходящей
Речною — в колыбель зыбей.
Так, к острову тому, где слаще
Чем где-либо — лжет соловей...
Где осиянные останки?
Волна соленая — ответь!
Простоволосой лесбиянки
Быть может вытянула сеть? [74, т. I, с. 172]

Разделяя точку зрения исследователей творчества Цветаевой, прочитывающих образ «простоволосой лесбиянки» как автопортрет поэта, а образ острова, «где слаще // Чем где-либо — лжет соловей...», как указание на южную крымскую часть России, непосредственно связанную с античностью, обратимся к анализу общей структурной соотнесенности стихотворения Цветаевой и древнегреческого мифа.

В первых трех строфах текста прослеживается концептуальное для автора разделение двух образов, являющихся центральными: головы Орфея и его лиры:

Так плыли: голова и лира,
Вниз, в отступающую даль.
И лира уверяла: мира!
А губы повторяли: жаль!
Крово-серебряный, серебро-
Кровавый след двойной лия,
Вдоль обмирающего Гебра —
Брат нежный мой, сестра моя!
Порой, в тоске неуголимой,
Ход замедлялся головы.
Но лира уверяла: мимо!
А губы ей вослед: увы! [74, т. I, с. 171]

Лира становится не просто инструментом Орфея, но носителем высшей божественной воли. Если голова певца «ведет себя» как обыкновенный человек, жалея о потерянной жизни, тоскуя в длительном странствии и желая

обрести успокоение, то лира диктует предначертанное: необходимость найти преемника, достойного обретения артефактов. Так, в тексте реализуется образная инверсия, связанная с посмертной модификацией. Не лира оказывается инструментом, позволяющим Орфею проявить свой талант, а сам певец становится способом репрезентации божественной воли через лиру. Земная, человеческая сущность героя подчеркивается связанной с ним субстанцией крови, текущей из отрубленной головы, в то время как за лирой тянется серебряный след. Однако дихотомия обозначенных артефактов не только не воспринимается как непреодолимая, но снимается следующей строфой текста:

Вдаль – зыблящимся изголовьем
Сдвигаемые как венцом –
Не лира ль истекает кровью?
Не волосы ли – серебром? [74, т. I, с. 171]

В приведенном фрагменте автор изображает процесс слияния частиц крови и серебра внутри подвижной среды. Предпосылки для подобного развития даны в тех строках текста, где Цветаева описывает двойственность следа, тянущегося за плывущими объектами:

Крово-серебряный, серебро-
Кровавый след двойной лия...

Однако слияние божественного и земного начал, которое только и может быть источником истинного творчества, по мнению Цветаевой, происходит лишь тогда, когда человек – Орфей (воплощением земного является его отрубленная голова) становится способным подняться над своими личными желаниями и страхами, а божественное начало, объективированное в лире, приобщается к человеческим страданиям и подвигам во имя высшей цели (необходимо учитывать «предысторию» смерти Орфея, который, по одной из версий, отказывается от любви женщин, не имея сил забыть свою возлюбленную Эвридику).

Интересно, что строки «Не лира ль истекает кровью? // Не волосы ли – серебром?» структурно повторяют две строфы цитировавшегося ранее

стихотворения «Как сонный, как пьяный...». В обоих случаях автор использует форму риторического вопроса, начинающегося с ложного отрицания:

Не ты ли
Её шелестящей хламиды
Не вынес —
Обратным ущельем Аида?
Не эта ль,
Серебряным звоном полна,
Вдоль сонного Гебра
Плыла голова?

В хронологически более раннем стихотворении голова Орфея еще является единым образом, интегрирующим в себе и божественное и земное начало. Однако намек на двуплановость, которая в следующем стихотворении будет реализована на вещном уровне, присутствует в указании на «серебряный звон», исходящий от останков фракийского певца.

Таким образом, благодаря сопоставительному анализу текстов, объединенных опорным корпусом мифологем, лежащих в их основе, мы можем проследить развитие творческой мысли Цветаевой, стремящейся к поиску наиболее аутентичного изображения фигуры поэта. При этом Блок и Орфей сливаются в единый образ страдающего мертвого творца.

Следующее обращение Цветаевой к интерпретации мифа об Орфее и Эвридике связано с циклом «Провода», написанным весной 1923 года. Речь идет о заглавном стихотворении «Вереницею певчих свай...». Как и для всей лирики Цветаевой, для данного стихотворения характерно обращение к античности как к ряду архетипических моделей, реализующихся в жизни. А именно, поводом для написания цикла «Провода» послужила активная и значимая для обоих участников переписка Цветаевой с Пастернаком.

В тексте «Вереницею певчих свай...» автор обращается сразу к нескольким антологическим сюжетам и философским концепциям. При этом все стихотворение построено на последовательном повторяющемся совмещении древнегреческого плана и плана современного автору. В самом начале произведения Цветаева упоминает Эмпиреи – одну из верхних частей неба в античной натурфилософии:

Вереницею певчих свай,
Подпирающих Эмпирей,
Посылаю тебе свой пай
Праха дольного.

По аллее

Вздохов — проволокой к столбу —
Телеграфное: лю — ю — блю... [74, т. I, с. 212]

Цветаева осмысляет собственное творчество как объединяющее земную и небесную области, поэт сопричастен сакральным тайнам потустороннего мира (в христианской схоластике Эмпирей становится символом мира мертвых, в значении пространства, где обитают души праведников, созерцающие бога, это слово употребляется в «Божественной комедии» Данте), но его жизнь проходит в профанном локусе. Если с мифологемой Эмпирей контекстуально связан глагол «люблю», как выражающий основу взаимоотношения лирического героя стихотворения с адресатом послания, то следующая строфа, античным знаком которой становится Атлант, соотнесена с мотивом расставания:

Умоляю... (печатный бланк
Не вместит! Проводами проще!)
Это — сваи, на них Атлант
Опустил скаковую площадь
Небожителей...

Вдоль свай

Телеграфное: про — о — щай... [74, т. I, с. 212]

Образы небожителей в лирике Цветаевой встречаются намного реже, чем героев мифов или культурного наследия прошлого (Федра, Офелия, Ариадна, Агарь и др.). Если мифологическое античное мышление внеэтично, то Цветаева, напротив, стремится к максимально приближенному, эмоциональному проживанию каждого сюжета. Атлант в стихотворении «Вереницею певчих свай...» получает возможность отдыха, опустив свою ношу на сваи — телеграфные столбы, несущие людям иллюзию близости. Образ Атланта еще раз срabатывает в тексте в строке «Атлантический путь тихий...», где Атлантический — это и имя собственное (Атлантический океан), и прилагательное, внутренняя форма которого связывается с принадлежностью Атланту.

В последующих строфах эмоциональный фон стихотворения становится все более напряженным, что выражается в многочисленных инверсиях,

парцелляциях, анжамбеманах. Лирический герой стихотворения коррелирует собственные переживания с историей Ариадны, покинутой Тесеем:

Слышишь? Это последний срыв
Глотки сорванной: про — о — стите...
Это — снасти над морем нив,
Атлантический путь тихий:
Выше, выше — и сли — лись
В Ариаднино: ве — ер — нись,
Обернись!.. [74, т. I, с. 212]

На сюжет мифа об Ариадне Цветаева написала одноименную трагедию.

Образ покинутой девушки, предавшей и оставившей родину ради возлюбленного, становится знаком женской преданности и мужского вероломства и во втором стихотворении цикла «Провода» «Чтоб высказать тебе... Да нет, в ряды...» («Плач Ариадны — об одном Тезее!» [74, т. I, с. 213]). Возвращаясь к тексту «Вереницею певчих свай...», отметим, что в нем реализуются этапы или стадии женской привязанности: любовь сменяется расставанием, затем предательством и попыткой вернуть друга. В качестве конечной стадии Цветаева останавливается на практически безэмоциональном сожалении Эвридики, покинувшей мир живых:

Обернись!.. Даровых больниц
Заунывное: нё выйду!
Это — про́водами стальных
Проводов — голоса Аида
Удаляющиеся... Даль
Заклинающее: жа — аль...
Пожалейте! (В сем хоре — сей
Различаешь?) В предсмертном крике
Упирающихся страстей —
Дуновение Эвридики:
Через насыпи — и — рвы
Эвридикино: у — у — вы,
Не у — [74, т. I, с. 213]

Приведенная финальная часть стихотворения начинается с глагола «Обернись!» в повелительном наклонении. Лексема эта в одинаковой мере выражает и просьбу Ариадны Тесею не покидать ее («...Ариаднино: ве — ер — нись, // Обернись!..»), и намечает авторский вариант оглядки Орфея: Эвридика сама внушила ему необходимость нарушить запрет. Цветаева пишет об этом в

цитируемом всеми исследователями письме Пастернаку 1926 года, но сама эта мысль находит свое выражение и в стихотворении «Эвридика – Орфею», написанном через шесть дней после текста «Вереницею певчих свай...». Очевидно, что, как и в предыдущем случае, в названных произведениях отразился процесс зарождения и окончательного оформления индивидуально-авторского осмысления элемента мифа об Орфее и Эвридике, связанного с нарушением запрета богов. В подтверждение этого приведу отрывок письма, о котором шла речь: «(Я бы Орфею сумела внушить: не оглядывайся!) Оборот Орфея – дело рук Эвридики. («Рук» – через весь коридор Аида!) Оборот Орфея – либо слепость ее любви, невладение ею (скорей! скорей!) – либо – о, Борис, это страшно – помнишь 1923 год, март, гору, строки:

Не надо Орфею сходить к Эвридике
И братьям тревожить сестер –
либо приказ обернуться – и потерять. Все, что в ней еще любило –
последняя память, тень тела, какой-то мысок сердца, еще не тронутый ядом
бессмертья, помнишь?

...С бессмертья змеиным укусом
Кончается женская страсть!
все, что еще отзывалось в ней на ее женское имя, – шло за ним, она не
могла не идти, хотя может быть уже не хотела идти. Так, преображение и
возвышенно, мне видится расставание Аси с Белым – не смейся – не бойся».
[74, т. II, с. 487].

В следующий раз Цветаева обращается к мифу об Орфее и Эвридике в стихотворении «Эвридика – Орфею». Текст представляет собой монолог героини античного мифа. Это единственное произведение Серебряного века, целиком написанное от лица Эвридики (как диалог построено стихотворение Брюсова «Орфей и Эвридика», но даже в нем реплик Орфея больше). Таким образом, автор снова использует образную инверсию: традиционно внимание поэтов приковано к восприятию ситуации Орфеем, роль Эвридики пассивна и сводится лишь к следованию за героем. Сюжет психологизируется, как правило, исходя из восприятия его фракийским певцом. В стихотворении

Цветаевой пассивным субъектом становится Орфей, а ситуация, представленная в мифе, увидена с позиции Эвридики.

Общим местом исследования текста «Эвридика – Орфею» становится его соотнесенность не только с Брюсовским «Орфей и Эвридика», но и со стихотворением Рильке 1904 г. «Орфей. Эвридика. Гермес». Достоверно неизвестно, была ли Цветаева знакома с произведением Рильке на момент написания «Эвридика – Орфею», однако ряд совпадений мотивно-образных систем текстов дает основание для их сопоставления.

Основным моментом сближения становится нежелание Эвридики во всех трех текстах следовать за Орфеем:

Эвридика

Ты – ведешь, мне – быть покорной,
Я должна идти, должна...
Но на взорах – облак черный,
Черной смерти пелена.

Эвридика

Ах, что значат все напевы
Знавшим тайну тишины!
Что весна, – кто видел севы
Асфоделевой страны! [13, т. I, с. 320] (*Брюсов*);
Она была как в девственности новой,
и в лоно женское был вход закрыт,
как молодой цветок перед закатом,
и даже руки от прикосновений
отвыкли так, что прикасанье бога,
столь тихое, как у поводыря,
мучительным, как близость, мнилось ей.
Увы, она была уже не та,
о ком самозабвенно пел поэт... [60, т. II, с. 50] (*Рильке*);
Ведь не растревожишь же! Не повлекуся!
Ни рук ведь! Ни уст, чтоб припасть
Устами! – С бессмертья змеиным укусом
Кончается женская страсть.
Уплочено же – вспомяни мои крики! –
За этот последний простор.
Не надо Орфею сходить к Эвридике
И братьям тревожить сестер. (*Цветаева*) [74, т. I, с. 219]

Несмотря на значимое совпадение ряда аспектов текстов, необходимо отметить и принципиальные отличия, которые становятся еще важнее на фоне общей схожести. Во-первых, различно формальное построение произведений. Брюсов, с внешней точки зрения, стремится к авторскому самоустранению,

однако очевидно, что Орфей является alter ego поэта, выразителем не только его мужской, но и его творческой позиции («Я, зажавший лирой – бога, // Песней жизнь в тебя вдохну!»). Текст Рильке написан в повествовательной форме. Автор отстранен от героев стихотворения, тем не менее, его оценка ситуации, изложенной в произведении, скорее маскулинная: он осмысляет метаморфозу, произошедшую с Эвридикой, но это взгляд с мужской стороны.

Анализируя стихотворение Цветаевой «Эвридика – Орфею», Т. Геворкян в статье «Случай «Эвридики», или Сивилла – Орфею» отмечает, что «Цветаева, взявшись за этот сюжет, изначально ставит себя в двойственное и для поэта не слишком выгодное положение. Потому что авторским alter ego в случае Брюсова и Рильке (как и любого другого поэта-мужчины) оказывается, естественно, Орфей, а в ее случае вольно, помимо – или даже противовольно – Эвридика». [110, с. 119]

Фактически все стихотворение является ответом на вопрос, обозначенный в первой строфе: «О, не превышение ли полномочий // Орфей, нисходящий в Аид?» Эвридика в данном тексте отрешена от женской сущности (та же мотивировка нежелания героини следовать за Орфеем присутствует и в произведениях Брюсова, Рильке). Земная любовь не прельщает ее:

Для тех, отрешивших последние звенья
Земного... На ложе из лож
Сложившим великую ложь лицемерья,
Внутрь зрящим – свидание нож...
...Ведь не растревожишь же! Не повлекуся!
Ни рук ведь! Ни уст, чтоб припасть
Устами! – С бессмертья змеиным укусом
Кончается женская страсть. [74, т. I, с. 219]

Изменение внутреннего содержания взаимоотношений героев, их переход в разряд братских, близкородственный, лишенных сексуального наполнения («Не надо Орфею сходить к Эвридике // И братьям тревожить сестер») может быть рассмотрен и через призму символического значения, присутствующего в тексте «Орфей» («Брат нежный мой, сестра моя!»). В более раннем произведении Цветаева называет своим братом Орфея, а сестрой его лиру. Таким образом, в текст «Эвридика – Орфею» включаются традиционные

символистские смыслы: Эвридика – душа и Муза Орфея. Ее образ по значению приравнивается к образу лиры. Подобное же восприятие мы встречаем в тексте Вс. Рождественского «Эвридика»:

Это тело – голубая лира –
Билось, пело в злых руках Орфея [61, с. 79]

Рождественский относится к представителям акмеистического направления, однако, как справедливо замечает Ханзен-Леве, «мотивный код символизма зачастую является источником – или же необходимым фоном – для их (акмеизма и футуризма – Е.Б.) собственных смысловых и символических миров». [207, с. 5]

Отличием раскрытия данной темы в тексте Цветаевой становится мотив выстраданности покоя, который нисходит на душу героини после смерти. Автор акцентирует обозначенный момент, обращаясь к нему дважды в тексте. Повтор усиливается за счет частичного синтаксического параллелизма, аллитерации и использования однокоренных слов:

Уплочено же – всеми розами крови
За этот просторный покров
Бессмертья... [74, т. I, с. 219]
А также:

Уплочено же – вспомяни мои крики! –
За этот последний простор. [74, т. I, с. 219]

Использование искаженной просторечной формы краткого причастия «уплачено» в приведенных отрывках, с одной стороны, привлекает читательское восприятие, как и любой аграмматизм, а с другой стороны, способствует созданию эффекта соответствия разговорной речи. Увиденная глазами героини мифа ситуация переводится из разряда высокого онтологического события в разряд личных (едва ли ни «бытовых») женских переживаний (ср. с разговорным стилем строки «Что же скажу тебе, кроме: // – "Ты это забудь и оставь!"», просторечной формой «Не повлекуся»).

Бесстрастность героини воспринимается как следствие ее перехода в иной онтологический статус: она становится призраком. Бестелесность Эвридики («...ни уст, ни ланит!...», «Ни рук ведь! Ни уст, чтоб припасть // Устами!»), однако, не совмещается с потерей памяти о земной жизни. В этом

заключается принципиальное различие стихотворений Цветаевой и Брюсова, у которого мотивировка отказа напрямую связывается с темой забвения. Орфей уверен, что Эвридика не помнит их земную любовь, а для героини ее жизнь теперь представляется лишь сном:

Орфей
Ты не помнишь! ты забыла!
Ах, я помню каждый миг!
Нет, не сможет и могила
Затемнить во мне твой лик!
Эвридика
Помню счастье, друг мой бедный,
И любовь, как тихий сон... [13, т. I, с. 320]

Эвридика в стихотворении Цветаевой мечтает о забвении, но для этого ей необходимо пройти и испытание отказом от своего бывшего возлюбленного: «До самых летейских верховий // Любивший – мне нужен покой // Беспамятности...». Таким образом, мы можем отметить еще одно существенное отличие мировосприятия героини текста Цветаевой: она не прибегает к женской хитрости, заставляя Орфея оглянуться (ср. с произведением Брюсова), она обращается к нему с монологом, объясняя свой отказ следовать за ним. Фактически, в стихотворении отсутствует указание на запрет богов и его нарушение Орфеем. Несомненно, это отражение мировоззрения самого автора, для которой было характерно утверждение силы женского характера.

Типично для поэтики Цветаевой использование образной инверсии, при которой смещается традиционное представление о реальности миров:

...Ибо в призрачном доме
Сем – призрак ты, сущий, а явь –
Я, мертвая... [74, т. I, с. 219]

Приведенные строки могут быть прочитаны в контексте символистского представления о призрачности эфемерности земного мира, о том, что истинное Бытие находится в ином мире, недоступно живому человеку. Проникнуть за завесу Тайны можно с помощью Искусства, что и удастся Орфею, но это не отменяет его внутренней чуждости сакральному миру, частью которого является теперь Эвридика.

Указание на возможность подобного прочтения дается в строках «С бессмертья змеиным укусом // Кончается женская страсть». Змея – сложный в

символическом плане образ, к разным трактовкам которого мы неоднократно обращались в работе. Стихотворение Цветаевой также предполагает вариативность восприятия. Змей – мужской фаллический символ, носитель мудрости и символ воскресения, исцеления. Семантическое поле текста Цветаевой предполагает в большей степени именно последний вариант. Напомним, что Асклепий и Гиппократ имеют своим спутником змею.

Последний раз имя Орфея встречается у Цветаевой в поэме 1926 года «С моря». Не являясь смысловым центром данного произведения, образ античного героя выполняет иллюстративную функцию: становится знаком творца, сопричастного божественному знанию. Интересно, что в данном произведении Цветаева актуализирует лишь певческую природу таланта Орфея, он не работает со словом, его ипостась – только звуки:

...Винюсь заране:
Я нанесла тебе столько дряни,
Столько заморских див:
Всё, что нанес прилив.
Лишь оставляет, а брать не просит.
Странно, что это – отлив приносит,
Убыль, в ладонь, дает.
Не узнаешь ли нот,
Нам остающихся по две, по три
В час, когда бог их принесший – отлил,
Отбыл... Орфей... Арфист...
Отмель – наш нотный лист! [74, т. III, с. 112]

Семантика мифа об Орфее и Эвридике широко представлена в творчестве Цветаевой. Мотивно-образная структура данного античного сюжета наполняет не только стихотворные тексты, но и становится знаковой в ее переписке с Пастернаком, Рильке; в восприятии собственной судьбы. М. Жажоян в эссе «Случай Орфея» рассуждает о мифе и о некоторых текстах, опирающихся на него, не как филолог, а как поэт, стремящийся проникнуть в сокровенную основу мироздания. Самым интересным в его произведении нам представляется следующее наблюдение: «Цветаева умела быть всем. И Эвридикой, и Орфеем». [126, с. 158] Отмеченная Жажояном универсальность личности Цветаевой, совмещение в ее поэтике психологически женского и сильного мужского начал

делают ее способ рецепции мифа об Орфее и Эвридике одним из самых значительных и поливариантных в поэзии Серебряного века.

Цветаева, как и большинство поэтов периода разрушения символистского мифа об Орфее, отталкивается от канонического прочтения данного образа, в контексте которого становится понятным и логичным сопоставление фигуры античного героя с реальными поэтами и прежде всего Блоком. Однако затем Цветаева идет по пути демократизации, психологизации мифических образов. Ситуация сначала переводится из высокого онтологического плана в план профанный и бытовой, чтоб обогатившись через него дополнительными контекстами, выйти на иной уровень сакральности.

3.11. Тема Орфея в творчестве Всеволода Рождественского.

Вс. Рождественский обращается к рецепции античности в ранний период своего творчества, связанный с акмеистами, изданием журнала «Новый Гиперборей», вторым «Цехом поэтов». Культурологическая насыщенность поэзии Рождественского, ослабевающая со второй половины 20-х гг. XX века, связана с тем классическим образованием, которое он получил: половину учебного курса Рождественский прошел в Царскосельской гимназии, директором которой был тонкий знаток античности И. Анненский, а после окончания 1-й петербургской классической гимназии поэт два года (1914-весна 1916 гг.) учился на историко-филологическом факультете Петербургского университета, который не окончил, будучи призванным в технические войска.

К теме Орфея и Эвридики Рождественский обращается в цикле «Эвридика», входящем в сборник «Большая Медведица» 1926 г. Второе произведение, связанное с данным мифом, – это большое по объему стихотворение «Возвращение Орфея», неопубликованное самим автором, но сохранившееся в архиве Шервинского (точное время написания неизвестно, но текст датирован периодом 1921-1923 гг.).

Стихотворение «Вянут дни. Пospела земляника...», открывающее цикл «Эвридика», было впервые напечатано в 1921 г. в берлинском журнале «Жар-

птица», и позднее, в 1925 г., в ленинградском альманахе «Литературная мысль» с посвящением Ольге Глебовой-Судейкиной. Данное посвящение предполагает необходимость соотнесения реального прототипа с мифологической героиней текста Рождественского. Элиан Мок-Бикер в статье «Коломбина десятых годов...» отмечает портретное сходство Ольги Глебовой-Судейкиной с Эвридикой из произведения Рождественского:

В соскользнувшем облаке рубашки
Вся она — как стебель, а глаза —
Желтые мохнатые ромашки.
Сзади — поле с пегим жеребенком.
На плече, слепительном и тонком,
Синяя сквозная стрекоза. [61, с. 79]

Тем не менее, данные приметы представляются нам слишком туманными, чтобы их с уверенностью можно было отнести к какой-то конкретной женщине, поэтому мы оставим за скобками разговор о соответствии Ольги Глебовой-Судейкиной Эвридике из текста Рождественского.

Стихотворение Рождественского, однако, не является классическим мадригалом, воспевающим женскую красоту, автор уже с середины произведения обращается к осмыслению темы Орфея — темы творчества. При этом рассмотрение данного текста с опорой на биографический материал как отражения реальной судьбы Ольги Глебовой-Судейкиной, ее отношений с мужем — художником Сергеем Судейкиным — или любовником — композитором Артуром Лурье, не представляется методологически убедительным, так как художественное произведение не связано с фактографически точным воспроизведением действительности, а всегда является ее преломлением.

Первая строфа представляет собой типичный летний российский пейзаж:

Вянут дни. Пospела земляника,
Жарко разметался сенокос.
Чаще вспоминает Эвридика
Ледяное озеро, кувшинки,
И бежит босая по тропинке
К желтой пене мельничных колес. [61, с. 79]

Ничем не мотивированное перенесение места действия в Россию может быть обусловлено авторским восприятием античной культуры как прародины для всей последующей цивилизации, с одной стороны, а с другой, как

восприятие России преемницей эллинского культурного наследия. Более глубокая разработка данной проблематики будет связана со стихотворением «Возвращение Орфея», к которому мы обратимся позднее. Не исключено, что Рождественский помещает героиню в пространство культуры как таковой; Эвридика его текста живет в том, что Бахтин называл «Большим временем», то есть в диалоге культур, где «нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [91, с. 373].

Начиная с третьей строфы, происходит смещение интенции автора с фигуры Эвридики на Орфея. При этом препозицией подобного сдвига становится возвращение к античности, понимаемой как «колыбель человечества»:

Вот таким в зеленом детстве мира
(Разве мы напрасно видим сны?)
Это тело — голубая лира —
Билось, пело в злых руках Орфея
На лугах бессмертного шалфея
В горький час стигийской тишины. [61, с. 79]

Тело Эвридики в данном стихотворении становится лирой Орфея, что соотносимо с мифами о происхождении музыкальных инструментов из тех или иных органов тела живого существа. В частности, с мифом о Марсии, с которого бог Аполлон содрал кожу в наказание за попытку состязаться с ним в творческих способностях. Однако и после смерти кожа Марсия продолжала двигаться, как только раздавались фригийские минорные напевы. Восприятие тела как части музыкального инструмента или музыкального инструмента как части тела было характерно для литературы Серебряного века. В поэме «Флейта-позвоночник» В. Маяковского музыкальный инструмент и есть стержневой орган тела лирического героя:

Я сегодня буду играть на флейте.
На собственном позвоночнике. [47, т. I, с. 126]

Кроме того, можно вспомнить и другие мифы, в частности, миф о происхождении лиры связывает ее появление с использованием панциря черепахи в качестве основы; а струны пандуры, древнейшего инструмента

ассирийского происхождения, как известно, делалась из овечьих кишок. Об этом читаем в стихотворении Г. Шенгели:

Музыка – что? Кишка баранья
Вдоль деревянного жука [77, с. 97]

Аналогичные примеры использования метонимической замены мы встречаем в стихотворении поэта-эмигранта Н. Белоцветова:

С каждым днем все шире, все свободней
Ты поешь в груди моей, Орфей!
Для тебя, о, песнопевец мира,
Я раскрыл, как встарь, свою тетрадь.
Ты во мне, и плоть моя лишь лира,
На которой призван ты играть. [7, с. 90]

В тексте Рождественского обращает на себя внимание трансформация, которую претерпевает Эвридика: из музы и возлюбленной она становится вещью, музыкальным инструментом, то есть происходит образная инверсия. Эвридика перестает восприниматься как адресат или объект лирического высказывания Орфея, она приравнивается к техническому инструментарию, порождающему определенное эстетическое высказывание только под воздействием внешней силы – творца.

Отдельного осмысления требует эпитет, связанный с Орфеем: «*злых* руках Орфея». Столь явная оценочная лексема, несомненно, является следствием авторского восприятия данного мифологического героя. Греческие мифографы, говоря об Орфее, воздерживаются от какой-либо оценочности, кроме признания его таланта поэта и певца. Овидий, пересказывая известный сюжет, добавляет большое количество эмоционально-окрашенных деталей, которые направлены на то, чтобы вызвать у читателя сочувствие Орфею, вторично потерявшему возлюбленную. Однако мы нигде не сталкиваемся с негативным восприятием античного героя. Напротив, являясь одним из прообразов Христа, он сосредотачивает в себе максимальное количество положительных свойств и качеств, которые считались таковыми.

Возвращение к античности, обозначенное автором в самом начале данной строфы, поддерживается явным указанием на приметы топоса Аида: «На лугах бессмертного шалфея // В горький час стигийской тишины». Однако уже в

следующей строфе Рождественский вновь обращается к пространству современной ему России, в которой он видит культурологическое воплощение эллинского миропорядка:

Эвридика, ты пришла на север.
Я благословляю эти дни. [61, с. 80]

В контексте всего стихотворения Эвридика воспринимается как мощная творческая потенция, реализуемая сначала Орфеем как первопоэтом, а затем переходящая к его преемникам, одним из которых может являться и лирический герой – поэт. Если в первых трех строфах используется прямая номинация героев стихотворения, по необходимости заменяемая местоимением третьего лица, то в четвертом автор переходит на местоимения первого и второго лица, что связано, в свою очередь, с максимально личностным проживанием лирической ситуации, возникающей в тексте.

Стихотворение «Возвращение Орфея» дошло в списке рукою Дмитрия Усова в качестве приложения к его письму Е.Я. Архипову, датированному декабрем 1925 года. До книги «Мы сведены почти на нет» 2011 г., в которой во втором томе опубликованы письма Дм. Усова, произведение Рождественского нигде не печаталось и поэтому только сейчас стало предметом филологического анализа.

Первое, что обращает на себя внимание, – это чрезвычайная культурологическая насыщенность текста Рождественского. Автор изображает сменяющие друг друга исторические эпохи, опираясь не столько на точные фактические данные и персоналии, сколько на их мифологизацию самой культурой. При таком прочтении рядоположенность героев скандинавской, античной мифологии и исторических деятелей не вызывает внутреннего противоречия, что вновь может быть прочитано в контексте бахтинской категории «Большого времени».

Стихотворение открывается урбанистическим пейзажем, нехарактерным в целом для поэтики Рождественского, ориентированной больше на классические природные изображения. Однако в данном тексте автор творит собственный миф о рождении современного мира. В мифе невозможен

психологический пейзаж как средство передачи чувств, настроения, поэтому Рождественский отказывается от него, заменяя предельно обобщенным изображением современного мира как некоего целостного пространства:

Вся земля – стальная паутина,
Город стекол, где шуршат машины... [70, т. II, с. 362-365]

Категоричность утверждения первой строки (в частности, использование определительного местоимения «вся» с обобщающим значением) может быть воспринята как внутренняя полемика автора с собственными ранними текстами, в которых мир изображен совсем иначе:

Вот потянуло к чернозему,
Овраг, полынь – как наяву.
Тоскою по родному дому
Я эти песни назову.
Дорога круче, солнце выше;
Беседку ветхую мою
Я издали по красной крыше
В пятне зеленом узнаю.
Скорей, ленивые колеса!
Вы видите, мне невтерпеж,
Соскакиваю у откоса
И с головой ныряю в рожь.
Хватаю цепкие колосья,
Ломаясь, под ногой скользят,
Но близко, близко: дом, Федосья,
Калитка, тополь, пруд и сад... [101, с. 56]

Если в приведенных строках, как и во многих других стихотворениях данного периода творчества, Рождественский обращается к субстанциям и материалам природным, мягким, податливым, то в стихотворении «Возвращение Орфея» он сталкивает вместе максимально жесткие и одновременно хрупкие объекты: «стальная паутина», «город стекол». Именно таким представляется ему современный мир: искусственный, жестокий, холодный и хрупкий.

Далее Рождественский предлагает собственную оценку морально-нравственного состояния современного общества:

Закljučают договоры с Богом,
Делят с ним владычество над миром.
Люди счастье меряют на караты,
Чтобы поровну его хватило,
И когда хотят сказать: «Безумец!
Сумасшедший!» – говорят: «Поэт». [70, т. II, с. 362-365]

Две противоположные тенденции обозначаются автором в качестве репрезентативных для окружающего мира. С одной стороны, люди становятся богоподобными и даже богоравными. Человек уже не испытывает священного мистического ужаса, он познал мир и научился им управлять. С другой стороны, само понятие счастья уже не воспринимается как целостная категория, доступная для каждого человека в полном объеме. Поэт начинает восприниматься безумцем, так как он не довольствуется «каратами» счастья, ему нужен весь мир. Творческие люди оказываются вытесненными обществом рационалистически обоснованного потребления:

Но ушли последние поэты

Далеко на ледовитый Север. [70, т. II, с. 362-365]

Образ Севера может быть прочитан по-разному в контексте культурной ситуации начала XX века. Конечно, Север может быть понят узко – в качестве указания на Россию как северную страну. Однако мы можем увидеть в приведенных строках отсылку к Нордической или Арктической теории, хорошо известной в кругу акмеистов, к которому принадлежал и сам Вс. Рождественский. Данная теория, как некая научная гипотеза, начинает складываться еще в эпоху Возрождения, а в XIX веке существенный вклад в ее развитие вносят Елена Петровна Блаватская и французские социологи Жозеф Артюр де Гобино и Жорж Ваше де Лапуж. Сейчас эта теория признана квазинаучной, хотя еще в начале XX века она воспринималась всерьез. Суть названной теории заключается в том, что во всех древнейших культурах присутствуют упоминания о некой «идеальной» стране, расположенной на Севере, из которой приходят боги, герои, колдуны; или же эта территория обозначается в качестве прародины, населенной совершенными людьми. Условно данное пространство принято называть Гипербореей, используя античный вариант наименования. Святилище Аполлона тоже помещалось на севере, в стране гипербореев (Павсаний писал, что гиперборей построили храм в Дельфах; у них же Аполлон хранил свои стрелы).

Напомним, что десять номеров одноименного журнала было выпущено в 1912-1913 гг. Н.С. Гумилевым и С.М. Городецким, а журнал «Новый Гиперборей» был выпущен при участии Вс. Рождественского.

Если учитывать концепцию Арктической теории, согласно которой скандинавская и античная мифологии в качестве топоса, населенного совершенными людьми, указывают одно и то же географическое пространство (в соответствии с некоторыми источниками находившееся на территории Российской империи), то становится закономерным переход и взаимопроникновение мотивов и образов германо-скандинавской мифологии и древнегреческой:

Там плывет тучебородый Один
На высокой остроzubой льдине,
Там летят валкирии сквозь бурю,
В радио врубаются мечами
И ломают огневой трезубец
О морской стоокий небоскреб.

Радио струится в жилах мира,
Выпито до дна земное небо,
Прошлое встречается с грядущим,
Смерти нет... Но, как и прежде, море
Говорит на языке Гомера,
Как и прежде – голодна подруга.
Сядь ко мне! Как холодно! Мы тоже
Под закатным Севером живем. [70, т. II, с. 362-365]

Строка «Прошлое встречается с грядущим», являясь одной из смыслообразующих в стихотворении, объясняет художественное совмещение древнейших эпох и реалий современного поэту мира.

Далее Рождественский переосмысляет часть мифа об Орфее и Эвридике, связанную с неудавшейся попыткой древнегреческого героя вывести возлюбленную из Аида:

Позади – пожарище развалин,
Рокот пил, турбинное дыханье.
Но глядеть назад – запрещено нам.
В теплых шкурах мы уносим песню.
Медленно вдоль пенного прибоя
Мы идем от берегов Коцита.
Лира за плечом моим. В ладони
Слабые и малые персты. [70, т. II, с. 362-365]

Трансформация античного сюжета связана, прежде всего, с образом Аида. Перед нами не древнегреческое царство мертвых. Несколькими строками выше автор отрицает саму возможность смерти («Смерти нет...»). Покидаемое пространство соотносимо, скорее, с ветхозаветными городами Содомом и Гоморрой. При этом Рождественский подчеркивает «климатическую» и «температурную» («пожарище», «турбинное дыхание») антонимию топоса, оставленного Орфеем, с Севером, куда возвращается первопоэт. В данной части стихотворения прослеживается явная контаминация образов Орфея и Лота. Запрет на взгляд назад, наложенный богами, является тем сюжетным общим местом, которое дает основание для подобного совмещения. Важным результатом обозначенного образного объединения ветхозаветного праведника и языческого певца становится снятие любовной трагической коллизии, составляющей ядро античного мифа. Орфей уходит вместе с Эвридикой, унося с собой «песню». Напомним, что, согласно Библии, Лот покинул город не только с женой, но и с двумя дочерьми. Герой стихотворения Рождественского как собственное детище уносит творческое начало, без которого мир становится сгорающим царством смерти.

Следующие две строфы явно отделяются от предшествующей части текста изменением ритмической организации строк. Ямб с тремя или четырьмя метрическими ударениями в строке резко сменяется фразой, построенной на разрушении установившегося метрического строя стиха. Автор изображает эсхатологическую картину мира, как пустыни, лишенной жизни:

В прозрачный отстой времен бесшумно скользит медуза.
Остывшие материки. Высохшие моря.
Сердце земли давно каменным углем стало.
Ржавые якоря в млечном пути висят.
Видишь, идет Орфей, последний из всех живущих,
Девушка рядом с ним, словно Судьба, слепа.
Слушая пенье сфер, он поднимает лиру.
В грудь его мерно бьют вскипающие слова. [70, т. II, с. 362-365]

Автор снова контаминирует различные библейские и античные образы и сюжеты. Эвридика, ни разу не названная в стихотворении по имени, сливается со слепой богиней Судьбы. Скорее всего, Рождественский опирается на

латинское крылатое выражение *Fortuna caeca est* – «Фортуна слепа», которое, в действительности, является художественным приемом и не соотносимо ни с одной из богинь судьбы греческого или римского пантеона. Однако стоит отметить, что подобное употребление освящено традицией и неоднократно встречается в классической литературе. Например, в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина:

Обоих ожидала злоба
Слепой фортуны и людей
На самом утре наших дней. [57, т. V, с. 24]
Или в «Фортуне в гостях» Крылова:

Слепое счастье, шатаясь меж людей,
Не вечно у вельмож гостит и у царей.
Оно и в хижине твоей,
Быть может, погостить когда-нибудь пристанет. [40, с. 152]

Возвращаясь к стихотворению Вс. Рождественского, отметим, что восприятие поэтического вдохновения связано с приобщением к высшим сакральным космическим сферам. Именно так воспринимается творческий экстаз Фридрихом Ницше. Орфей становится фигурой, способной слиться с основой мироздания, в которой и заключена потенция новой жизни, возникающей в финале текста. Отметим, что подобное прочтение образа Орфея возникает в стихотворении В. Ходасевича «Баллада» 1921 г.

Следующая композиционная часть стихотворения представляет собой песню Орфея, в которой репрезентирована вся история человечества, начиная с древнейших времен. Автор вкладывает в поэтическое высказывание своего героя представление о культурном мире как зародившемся еще до появления классической развитой греческой религии. Затем эллинская культура сменяется Римской империей с ее законами «12 таблиц», принятыми в 451-450 гг. до н.э., в которых регулировались семейные, наследственные отношения, уголовное и гражданское право. Рим неразрывно связан с утверждением военной мощи и возникновением христианской религии, которая очень скоро перестает нести законы милосердия. Автор метафорически, стилизуя одновременно и героические поэмы Гомера, и иносказательную форму Откровения Иоанна Богослова, изображает погружение христианской религии в кровавые распри.

Таким образом, христианство оборачивается своей противоположностью: религией Сатаны:

У костра бормочет Pater noster
Во французской рясе Вельзевул. [70, т. II, с. 362-365]

Оправданием мира, по мнению Рождественского, становится искусство, противопоставленное царящему вокруг мракобесию (строфа, связанная с искусством и его покровителями, начинается с противительного союза «но»; воздействие которого на читателя усиливается за счет дополнительного выделения союза многоточием). В один ряд автор ставит семью Медичи, Боккаччо, Данте, Лютера, Коперника и Шекспира. Всех их может объединить культурологический миф, связанный с восприятием данных людей как провозвестников некой истины, стремящихся к знанию, свету и красоте. Они подталкивали общество к позитивистскому мировосприятию, которое, однако, выливается во Французскую революцию, изображенную автором в следующей строфе. Рождественский обозначает прямую связь идей, провозглашенных Вольтером, с уничтожением монархии во Франции и последующим установлением тирании Наполеона.

Особенностью песни Орфея как композиционной части стихотворения является попытка взглянуть на мировую историю глазами носителя античного сознания. В частности, это проявляется в принципиальной внеэтичности изложения. Самые кровавые события даются в ряду бесстрастного перечисления технологических изобретений или достижений искусства. Орфей запечатлевает своей песней картины, проходящие перед его мысленным взором, при этом он не пытается дать им какую-либо оценку:

Под фернейской колкою улыбкой
Бабочки испепеляют крылья,
И на камне ионийский стебель,
Гильотиной срезанный, упал.
Не до пения в дыму Бастилий,
В грохоте парижских барабанов,
В свисте пара, в трепете динамо,
В шелесте планеров братьев Райт. [70, т. II, с. 362-365]

Следующая строфа обращена уже к недалекому для поэта прошлому: Первой мировой войне и последовавшим за ней событиям в России. Автор

говорит о «Верденской мясорубке», в которой захлебнулось германское наступление во Франции. Однако ценой этому стали сотни тысяч жизней простых солдат. Рождественский принципиально не дает оценку противоборствующим сторонам, отказываясь даже от прямой номинации стран и наций, участвующих в конфликте. С точки зрения Мировой Души и мировой истории люди, населяющие землю, представляют собой единое общество.

Важно восприятие Рождественским русской революции. Он был одним из авторов, принявших ее и содействовавших установлению нового строя. Понимая, что революция напрямую восходит к Первой мировой войне, автор противопоставляет бессмысленную и жестокую бойню искупительной жертве русского народа:

Но в лесах, нахмуренных и черных
На костре уже пылает Китеж,
Поднятый из сокровенной глуби
Для последней яростной любви. [70, т. II, с. 362-365]

Рождественский остро чувствует силу любви, которая, по мнению автора, движет революционерами. Их страстность сродни религиозному экстазу христианских святых. Максимально это воплощено в восприятии Ленина как подвижника, проповедника, соединяющего в себе черты и апостола, несущего истину, и поэта, как «безумца», и Христа, пожертвовавшего собой ради любви к миру и людям, что напоминает образ Ленина в поэзии Есенина и Клюева:

И кричит в пустые уши мира,
Исходя безумьем и любовью,
Над Москвой, над Волгой, над Китаем
Яростный скуластый человек. [70, т. II, с. 362-365]

Именно эта жертва, как и любовь, становится той преобразующей силой, которая способна отменить «законы крови», до этого двигавшие мировую историю. Ленин, чей образ становится центральным в последних строфах текста, наделяется мистическими сакральными способностями. Он может быть соотнесен с шаманом, сопричастным «вихревому и солнечному круженью», той первооснове, из которой сила мысли Ленина, воплощенная в его слове-крике, рождает новый мир. Также данный фрагмент может быть прочитан в контексте

крика-призыва «высшего человека» из книги Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра».

Последнее четверостишие, написанное уже не от лица Орфея, является кодой, повторяющей центральную мысль стихотворения Рождественского:

Песня, Любовь и Ночь – так начинался мир. [70, т. II, с. 362-365]

В тексте «Возвращение Орфея» Рождественский не просто оперирует уже существующими мифологемами, контаминируя их в зависимости от художественной задачи, но и творит собственный миф, связанный с восприятием современной ему действительности как момента рождения нового миропорядка.

В заключение мне бы хотелось выделить основные константные моменты, которые будут характерны для темы Орфея, представленной в творчестве Рождественского. Во-первых, такой особенностью станет художественное совмещение античного пласта с русским во всех стихотворениях, объединенных темой Орфея. Россия либо фигурирует в качестве реального топоса, либо дается во внешних приметах пейзажа.

Во-вторых, автор заметно видоизменяет сюжетную основу мифа, в зависимости от собственных художественных установок. Ни в одном из приведенных текстов античный материал не равен самому себе, своему, если так можно сказать, исходному состоянию. Рождественскому важны различные способы трансформации древнегреческого мифа, который он подгоняет под собственное мировосприятие. То же самое можно сказать и о авторском отношении к символистскому мифу об Орфее. Рождественский использует его в качестве одной из составляющих частей собственной неомифологической картины мира, разрушая изначально заданную целостность канона.

В-третьих, поэт отказывается от разработки любовной коллизии. Автор смещает центр внимания на фигуру Орфея как более концептуально значимую, так как именно с ним связана тема творчества.

В-четвертых, античность не выступает в поэзии Рождественского как некая изолированная модель мира; она всегда теснейшим образом переплетена с современностью.

3.12. Деканонизация образа Орфея в стихотворении Георгия Шенгели «Музыка – что? Кишка баранья...».

Георгий Шенгели был широко известен как поэт в 20-30-е годы XX века. Два года (1925-1927 гг.) он даже занимал пост председателя Всероссийского союза поэтов. Будучи очень продуктивным автором (при жизни вышло семнадцать книг его стихов), долгие годы, последовавшие вслед за этим, Шенгели был более известен как переводчик и стиховед.

Имя Орфея дважды встречается в произведениях Шенгели: стихотворения «Поэтам» (1918г.) и «Музыка – что? Кишка баранья...» (1922г.). В первом из них Орфей – знак и символ поэзии как таковой. Он первый поэт и лучший поэт. Никаких отсылок к мифам Шенгели не дает. Он лишь подтверждает характерную для символистского неомифа мысль о преемственности поэтического дара, когда авторы воспринимали себя учениками Орфея (Брюсов, Цветаева, Блок, Ходасевич). В остальном данное стихотворение – попытка определить место поэта в стремительно меняющемся мире (важно время написания).

Намного более информативным с точки зрения мифопоэтики нам представляется стихотворение «Музыка – что? Кишка баранья...». Данное произведение чрезвычайно эмоционально, лично; показательно, что оно написано от первого лица. Во втором и третьем четверостишье многократно повторяется местоимение мы («нам измерил», «можем мы», «нам сказал», «не проломить нам»). Автор причисляет себя к некому сообществу, но «мы» здесь – это не только поэтическое сообщество (как в стихотворении «Поэтам»), это все человечество, стремящееся к преодолению материи. От своего «я» автор высказывается лишь в последнем четверостишии («Я – каторжник...»). Это утверждение выглядит смелее, плакатнее. Можно говорить о нарастании

эмоциональной напряженности (от обезличенности первого четверостишья к размытому «мы» во втором и третьем и, наконец, максимально откровенному «я» в четвертом). Важным становится рваный ритм, черед риторических вопросов, многочисленные авторские тире. Все стихотворение построено как ряд возможных ответов на вопрос, поставленный в первой строке: «Музыка – что?». Для Шенгели она:

...Кишка баранья

Вдоль деревянного жука, – [77, с. 97]

Скорее всего, в этих строках Шенгели описывает древние струнные инструменты. Примером такого инструмента может служить пандура, используемая греческими рапсодами. Инструмент этот известен с древнейших времен и имеет ассирийское происхождение. Изготавливалась пандура из цельного дерева, имела короткий и широкий гриф, а также кузов в форме выпуклого овала. Визуально данный инструмент действительно напоминал жука с толстым тельцем и небольшой головой. Струны пандуры изготавливались из овечьих кишок различной толщины, что обеспечивало возможность исполнять произведения в разных тональностях. Музыкальные инструменты подобного типа считаются весьма древними, хотя более поздние их модификации широко известны всем и в наше время (гитара, бандура, мандолина).

В приведенных строках стихотворения причудливо выражено противопоставление аполлонического и дионисийского начал. И сам образ Орфея, и музыка как таковая традиционно соотносятся именно с аполлоническим началом. Классическая музыка – это воплощение гармонии, цельности и завершенности формы. Однако в данном произведении она парадоксально сочетается с разъятием мира, нарушением его цельности, что характерно для дионисийского начала. Впоследствии М. Бахтин в своей работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» назовет это «материально-телесным низом». В тексте Шенгели он проявляется в образах бараньих кишок, жука, собачьего воя, горловых спазмов. Но если Бахтин связывает подобное переворачивание бинарных оппозиций верха и низа

с теорией карнавала, то у Шенгели скорее стоит говорить о необходимости низвержения привычных мифов в восприятии искусства, при котором оно связывается исключительно с возвышенными и духовно наполненными образами. Восприятие искусства как явления, более близкого дионисийству, характерно и для стихотворения Пастернака 1917 года «Определение поэзии». Ночь – один из центральных образов этого раннего текста Пастернака – явно соотносится с дионисийским началом:

Это – ночь, ледящая лист...
...Всё, что ночи так важно сыскать
На глубоких купаленных доньях...
...Этим звездам к лицу б хохотать,
Ан вселенная – место глухое. [51, с. 36]
Кроме того, музыка для Шенгели:

...где-то в горле содроганья,
Собачья старая тоска... [77, с. 97]

Понятно, что в данных строках речь идет о вокальном исполнении музыкального произведения. Значимым нам представляется сравнение с собачьим воем. В фольклорной традиции вой собаки связывался с каким-либо несчастьем. Существуют различные трактовки народной приметы, но все они сводимы к тому, что собачий вой ведет к смерти (своей или чужой), пожару, голоду или войне. Очевидно, что у подобного сравнения негативная коннотация.

Приведенные строки перекликаются с написанным десять лет спустя стихотворением Пастернака «О зал бы я, что так бывает» (1932 г.):

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью – убивают,
Нахлынут горлом и убьют! [67, с. 200]

Переклички обнаруживаются в системе мотивов и образов обоих текстов: тема старости, связанной с познанием истинной цены и ценности искусства («Но старость – это Рим» Пастернак, «Собачья старая тоска» Шенгели); обозначение музыки и искусства как горловых спазмов («Что строчки с кровью – убивают, // Нахлынут горлом и убьют!» Пастернак, «И где-то в горле содроганья» Шенгели). Лексемы, связанные с мотивом смерти, неоднократно повторяются в стихотворении Пастернака, причем значимость слов «убивают»

и «убьют» поддерживается рифмой. Характерно, что глагол несовершенного вида («убивают») в третьей строке сменяется глаголом совершенного вида («убьют») в четвертой, что подчеркивает неотвратимость гибели служителя искусства. В тексте Шенгели мотив смерти реализуется через использование лексики, обозначающей оружие («топор», «мечу»). Кроме того, Шенгели идет дальше Пастернака: он отказывается от возможности возврата к жизни (Я – каторжник и не хочу, // Чтобы воскресла Эвридика»). Обращение обоих авторов к античной тематике также позволяет провести параллель между этими двумя текстами.

Античность проявляется в стихотворении Пастернака в образе Рима – вечного города, который «Не читки требует с актера, // А полной гибели всерьез». Рим здесь является метафорическим воплощением настоящего искусства. Перед нами Рим дохристианский, жизнь которого сосредоточена вокруг арен, гладиаторских боев, кровавой жертвы. Искусство требует от актера не игры в смерть, а настоящей «гибели всерьез», при этом сам автор, актер – всего лишь раб, задача которого отдать собственную жизнь на забаву публики, зачастую неспособной оценить размер жертвы. Показательным становится использование в тексте стихотворения фразеологизма «турусы на колесах», означающего пустую несерьезную ни к чему не обязывающую болтовню, которой нет места там, «где строку диктует чувство». С другой стороны, Даль указывает, что турусы – это военные осадные сооружения, то есть опять же активизируется мотив смерти.

Легко провести также параллель между стихотворениями Шенгели и Константина Случевского «Ты не гонись за рифмой своевольно...» (1898 г.). Очевидно, что оба текста провозглашают немощ поэтического слова:

Слова – не плоть... Из рифм одежд не ткать!

Слова бессильны дать существованье,

Как нет в них также сил на то, чтоб убивать... [67, с. 21]

Эти строки Константина Случевского, принижающие силу поэтического слова, напрямую соотносятся со строками Шенгели:

И – эти звуки не топор:

Не проломить нам выход в дали,

В звездный ветряной простор. [77, с. 97-98]

Традиция, провозглашающая несостоятельность поэтического и даже шире – всякого художественного слова, противопоставлена в литературе противоположной традиции, это слово превозносящей. Обратимся, например, к стихотворению Н. Гумилева «Слово»:

В онный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города. [67, с. 130]

Возвращаясь к стихотворению Шенгели, отметим, что автором отрицается как эстетическая, так и практическая значимость искусства. Музыка (шире, искусство) так и не смогла преодолеть материальность существования («Скалой дела и думы встали»). Шенгели заочно спорит с античными философами, Аристотелем, Платоном, последний из которых, к примеру, говорил, что: «...музыкальное искусство <...> устанавливает, как и искусство врачебное, любовь и единодушие. Следовательно, музыкальное искусство есть знание любовных начал, касающихся строя и ритма» [54, т. II, с. 116]; последующей традицией (Гюго, Григ, Санд, Роллан, Толстой), признававшей музыку величайшим искусством. Особо стоит отметить ту роль, которую уделяли музыке французские символисты: Поль Верлен, Артюр Рембо ставили во главу угла звучание собственных текстов, их музыкальность. Логическим завершением стихотворения Шенгели становятся проклятья («Так будь же проклята музыка!») и отказ даже от возможности возвращения Эвридики к жизни:

Я – каторжник и не хочу,
Чтобы воскресла Эвридика,
Опять стать жертвою мечу! [77, с. 98]

Важно отметить, что именно в этих строках Шенгели «допускает ошибку»: согласно древнегреческим мифографам Эвридика умерла от укуса змеи. Ее смерть была несчастным случаем и не носила насильственного характера. В стихотворении Шенгели Эвридика – жертва. Она – Муза Орфея. Отказываясь от воскрешения Эвридики, автор оказывается от способности к творчеству. В этом ракурсе вольная трактовка Шенгели момента смерти

Эвридики не кажется немотивированной: когда говорят пушки, Музы молчат (*Inter anna silent Musae*). Классический образ Музы поддерживается обращением автора к такому нагруженному в смысловом плане метру как четырехстопный ямб. Устаревшее ударение в слове музыка (на втором слоге) также создает первоначальный элемент архаики, которая разрушается потом образной и эмоциональной структурой стихотворения.

Обращаясь к анализу лексического состава произведения, нельзя не отметить очевидную закономерность: частотность слов, связанных с темой тюрьмы:

...Когда и сам Орфей не верил
В преодоление тюрьмы?
Скалой дела и думы встали,
И – эти звуки не топор:
Не проломить нам выход в дали,
В звездный ветряной простор...
Я – каторжник и не хочу,
Чтобы воскресла Эвридика,
Опять стать жертвою мечу! [77, с. 97-98]

Закономерным представляется предположение, что Шенгели как символист под тюрьмой подразумевает брешь человеческой жизни, которую должна преодолеть душа-Эвридика. Возможность вырваться из плена материальной жизни автор связывает с силой искусства, но в стихотворении Шенгели дается парадоксальная трактовка мифа об Орфее Эвридике: древнегреческий певец сам не верил в возможность такого преодоления:

Кто нам сказал, что можем мы,
Когда и сам Орфей не верил
В преодоление тюрьмы. [77, с. 97]

В приведенных строках автор использует фигуру умолчания: эллипсис. Шенгели опускает дополнение («Кто нам сказал, что можем мы...»). Орфей потерял возлюбленную, потому что не верил в возможность прорыва в «звездный ветряной простор», выхода за пределы материи. Искусство оказывается неспособным выполнить возложенную на него функцию. Оглядка Орфея в стихотворении не упоминается, так как она явилась лишь следствием отказа Орфея от борьбы за жизнь Эвридики. Показательно, в этом плане, что автор мифа об Орфее и Эвридике использует в качестве доказательства

несостоятельности искусства, отсутствия скрытых в нем сакральных знаний и сил; что является не только отказом от символистского неомифа об Орфее, а прямым его отрицанием. Шенгели стремится к полному разрушению сложившегося канона.

3.13. Мифологическая основа стихотворения Дмитрия Мережковского «Царскосельский барельеф».

На протяжении всего творческого пути Д.С. Мережковский обращается к античности. Бесспорный интерес к греческой и римской истории, мифологии, философии сформировался у Мережковского с раннего возраста. Детские поездки в Крым, дававшие возможность прикоснуться к причерноморской античности, оказали влияние на выбор тематики не только его ранних, но и поздних произведений. В «Автобиографической заметке», где Мережковский достаточно подробно описывает свое детство, поэт пишет: «Помню великолепный дворец в Ореанде, от которого остались теперь одни развалины. Белые мраморные колонны на морской синеве – для меня вечный символ древней Греции» [158, с. 7]. Точные даты этих поездок установить не получается. Ю.В. Зобнин в биографии Мережковского «Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния», подробно описывая ранние годы жизни поэта, не упоминает, тем не менее, о поездках к морю. Отец Мережковского, Сергей Иванович, был глубоко привязан к матери поэта и добился для нее разрешения сопровождать его в служебных разъездах. По всей видимости, иногда с ними ездили и дети. Однако необходимо отметить, что воспоминания о Ялте наполнены псевдоисторическими фантазиями. Никаких античных дворцов в этом районе не было, а ближайшие античные руины можно найти только в Херсонесе. Несмотря на то, что Ореанда – одно из древнейших поселений южного берега Крыма, ее основание относят к II-III векам н.э. и связывают с заселением данной местности потомками готов и аланов. Остается непонятным, что за дворец Мережковский так смело называет «вечным символом древней Греции», вряд ли таковым можно считать роскошный дворец

Николая I, построенный в 1852 г. Известно, что в XIV веке Ореанда переходит под управление генуэзцев, а в XV – Османской империи. Никакое масштабное строительство в этот период на ее территории не ведется, так как поселение на долгое время опустело (в исторических документах до середины XIX века оно не упоминается), однако можно предположить, что развалины малозначительных построек именно этого периода Мережковский и путает с остатками античности. Детский возраст и богатая фантазия сослужили плохую службу будущему поэту, наделяя в его воображении незначительные, с культурной и исторической точки зрения, объекты сакральной и символической важностью.

Этому наделению будет впоследствии способствовать великолепное знание древних языков (достаточно вспомнить многочисленные переводы Эсхила, Софокла, Эврипида), которое было получено за годы гимназического обучения.

Уже в первом поэтическом сборнике Мережковского «Стихотворения (1883-1887)», вышедшем в 1888 году, появляется мотив возврата к античности как некому идеальному периоду в истории, когда человеку была доступна полная гармония с природой. Здесь Мережковский выступает как человек, проповедующий взгляды, характерные для эпохи Ренессанса, с одной стороны, а с другой – как «транслятор» того идеализированного представления об античности, которое связывают, например, с работами Винкельмана; примечательно, что влияние Ницше, провозгласившего новый взгляд на античность, согласно которому данная эпоха вовсе не была умиротворенным царством абсолютной гармонии, а представляла собой арену напряженной борьбы аполлонического и дионисийского начал, Мережковскому чужд. Основной пафос многих произведений Мережковского, обращенных к теме античности, повторяет центральный тезис работы Винкельмана «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры»: «Единственный путь для нас стать великими и, если возможно, неподражаемыми это – подражание древним» [104, с. 469]. Стоит отметить, что

эта позиция была весьма характерна для традиционного немецкого Просвещения. В том же духе высказывался, к примеру, Адам Фридрих Эзер – немецкий художник, скульптор и график, в доме которого Винкельман жил с 1754 по 1756 годы.

И в более поздний период Мережковский видит в возврате к классическим культурным традициям спасение современной культуры, утратившей высокие идеалы. Согласно Винкельману, в произведениях греческих мастеров воплощено не просто подражание природе (в «Поэтике» Аристотель утверждает, что любое искусство основано на мимесисе, или подражании), но воплощены «некие ее идеальные красоты» [104, с. 471], то есть художественный идеал, в котором нуждается современное искусство.

Несмотря на столь сильный интерес к античности, к разработке мифа об Орфее и Эвридике Мережковский обращается лишь единожды. Происходит это в стихотворении «Царскосельский барельеф (Шел, возвращаясь из ада, Орфей со своей Евридикой...)» [48, с. 830], написанном в 1924 году в эмиграции.

В Царском Селе есть всего один барельеф, изображающий Орфея. Он располагается в портике над входом в Концертный зал. Барельеф изображает играющего на лире певца, перед которым в смиренных позах застыли бык, лев, орел, страус, гусь и змея. Аллегорическое прочтение данного рельефа прозрачно: сила музыки Орфея укрощала всех представителей земной фауны. Кроме того, в Портретном зале Александровского дворца стоят парные канделябры французской работы (1840 г.), изображающие Орфея и Эвридику. Возможно, в воспоминаниях Мережковского о Царском Селе (напомню, что стихотворение было написано в эмиграции, когда автор не мог освежить свои впечатления) эти скульптурные произведения искусства как бы наслоились друг на друга, послужив толчком к созданию стихотворения.

Посвящение В.А. Жуковскому, бесспорно, отсылает к его переводам гомеровских поэм и фрагментов «Энеиды» Вергилия, стилистику которых и воспроизводит текст Мережковского. Стихотворение написано гекзаметром (пять дактилей и один хорей в последней стопе), одним из трех главных метров

классической античной квантитативной метрики, который Жуковский и использовал.

Мережковский вслед за Жуковским использует сложные прилагательные («сребролистого тополя»), повторы («Горе! – она возопила. – // Горе! Какое безумье тебя и меня погубило!»); «Так Филомела в тени сребролистого тополя плачет... // Плачет она по ночам, повторяя унылую песню...»), грамматические и лексические славянизмы («очи», «хладных», «отзывалось»), многочисленные инверсии («Шел, возвращаясь из ада, Орфей со своей Евридикой», «Остановился и, клятву забыв, на нее оглянулся, // Светом уже озаренную»). Мережковский сохраняет и характерный для Жуковского налет сентиментальной идиллии, «чувствительности»:

Друг мой, прости же навеки! Дремой затуманились очи,
И от тебя уношусь я, объятая тьмой бесконечной,
Слабые руки к тебе я – уже не твоя – простираю!
Так Филомела в тени сребролистого тополя плачет,
Если птенцов из гнезда ее пахарь жестокий похитит;
Плачет она по ночам, повторяя унылую песню,
И наполняет стеньящую жалобой темные дали... [48, с. 830]

Эпиграфом к стихотворению служит строка Вергилия: «Euridicen toto referebant flumine ripae», в переводе «Берега по всей реке повторяли «Эвридика»». Эту строку Мережковский почти дословно воспроизводит в конце своего стихотворения: «И отзывалось эхо в прибрежных скалах: «Евридика!»». Такое «нагромождение» посвящения на эпиграф может показаться громоздким и не совсем художественно удачным, однако данный прием позволяет Мережковскому «сигнализировать» о приобщенности созданного им текста сразу двум литературным традициям – традиции XIX века и высокой античности.

Первое, что обращает на себя внимание при анализе данного стихотворения, – это некоторые отступления, как от классических вариантов античного мифа, так и от символистских трактовок. Орфей у Мережковского предстает нарушителем клятвы, что и является мотивировкой трагической развязки:

Шел, возвращаясь из ада, Орфей со своей Евридикой.

Все миновали преграды, и только на самом пороге
Остановился и, клятву забыв, на нее оглянулся... [48, с. 830]

В мифе мы находим лишь указание на запрет Орфею оборачиваться, никакой клятвы при этом от него не требовалось. Согласно «Словарю античности» Йоханнеса Ирмшера в Древней Греции были известны как юридические, так и частные клятвы. Клятвы освящали боги, и они же карали клятвопреступников. Исходя из этого, становится правомерным предположение, что вакханки, растерзавшие Орфея, в некоторой степени выполняли карательную функцию богов²⁵:

Презрены им Киконийские жены, но отомстили:
В тайнствах Вакха ночных, в иступленьях святых растерзали
Юное тело и по полю члены его разметали,
Голову жалкую волны глубокого Эбра катили,
А замирающий голос всё еще звал Евридику... [48, с. 830]

Данная трактовка объясняет использование эпитета «святые иступленья».

Изменяется по сравнению с исходным мифом не только поведение Орфея, но и Эвридики. Согласно верованиям древних греков, души умерших представляли собой бесплотные тени или пар, они были лишены земной памяти и возможности говорить, не испив жертвенной крови. Обратимся к «Одиссее» в переводе В.А. Жуковского. Вот как описывается ритуал вызова мертвых:

Взял я барана с овцой и над самою ямой зарезал.
Черная кровь полилась. Покинувши недра Эреба,
К яме слетелися души людей, распрощавшихся с жизнью.
Женщины, юноши, старцы, немало выдавшие горя,
Нежные девушки, горе познавшие только впервые,
Множество павших в жестоких сраженьях мужей, в нанесенных
Острыми копьями ранах, в пробитых кровавых доспехах.
Все это множество мертвых слетелось на кровь отовсюду
С криком чудовищным. Бледный объял меня ужас...
...Сам же я, вытащив меч медноострый и севши у ямы,
Не позволял ни одной из бессильных теней приближаться
К крови, покуда ответа не дал на вопросы Тиресий... [24, с. 630-631]

В стихотворении Мережковского Эвридика не только не лишена способности говорить, но и в бесплотную тень она превращается лишь после того, как Орфей, нарушив данную клятву, обрекает ее на возвращение в царство мертвых. Из Аида же она выходит в «полноценном» человеческом обличье:

...«Горе! — она возопила. —
Горе! Какое безумье тебя и меня погубило!
Неумолимая участь обратно меня отзывает,
Друг мой, прости же навеки! Дремой затуманились очи,
И от тебя уношусь я, объятая тьмой бесконечной,
Слабые руки к тебе я — уже не твоя — простираю!»
Так простонала и дымом растаяла в воздухе легком.
Ловит он тень ее, с ней говорит, но ее уж не видит... [48, с. 830]

Эвридика не просто не лишена способности говорить: она упрекает Орфея за его невыдержанность. В древнегреческом же мифе Эвридика всегда покорна и молчалива. В произведениях поэтов Серебряного века она иногда вступает в диалог с Орфеем (Брюсов, Цветаева), но лишь в том случае, если сама не хочет следовать за Орфеем. Такой диалог призван раскрыть внутреннюю мотивацию оглядки героя, заключающуюся в том, что Эвридика сама подталкивает супруга к нарушению запрета. В стихотворении Мережковского трагический финал объясняется формальным нарушением данной клятвы, а поведение Эвридики подчиняется логике «земной» женщины, не желающей расставаться с возлюбленным.

После окончательной потери жены Орфей отправляется во Фракию, которая традиционно считалась его родиной. Кроме Орфея, родом из Фракии были Арес и Дионис. Это связано, прежде всего, с тем, что по верованиям древних греков, фракийцы были наделены особыми магическими возможностями. Фракия — родина колдунов, мистиков и воинственных варварских народов. В «Илиаде» фракийцы выступают союзниками Трои. Впрочем, в стихотворении Мережковского Орфей с фракийцами в контакт не вступает, пребывая в одиночестве:

Там на высокой скале у пустынного Стримона плачет
Горький певец, изливая печаль свою в хладных пещерах,
И укрощаются звери, и дубы сдвигаются песнью... [48, с. 830]

Здесь вторгается другой миф, связанный с Орфеем и реализующий мотивы укрощения зверей и магического воздействия на растения и камни, оказываемого божественным пением. Напомню, что во время похода аргонавтов за золотым руном Орфей своей игрой спасает героев от неминуемой смерти, заглушая сирен.

Топонимы в стихотворении Мережковского требуют отдельного анализа. Если названия реки Стримон и области Кикония отсылают читателя к фракийскому варианту происхождения Орфея, то несколькими строками ниже мы встречаем указание на другой вариант:

В льдистой пустыне Рифеевой, в вечных снегах Танаиса
В полночи Гиперборейской певец одинокий блуждает,
Тщетную милость Аида клянет и зовет Евридику... [48, с. 830]

Гиперборея – легендарная страна на Крайнем Севере, где души пребывают в вечном блаженстве. И если Фракия – традиционная область поклонения Дионису, то гиперборейцы приносили жертвенные дары Аполлону Дельфийскому. Согласно некоторым мифам бог гостил в Гиперборее зимой. Таким образом, в стихотворение вторгается мотив противопоставления аполлонического и дионисийского начал (Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки»). Однако необходимо отметить, что Мережковский не совсем правомерно смешивает Рифей и Гиперборею, так как Рифеевы горы – это Уральские горы. А Танаис, как известно, – античный город, расположенный в устье реки Дон. Мережковский допускает топонимическую ошибку, так как никаких «вечных снегов» в этой местности быть не может. Скорее всего, автора подвели сведения о том, что Танаис – самый северный пункт древнегреческой цивилизации.

Встает вопрос, где же «помещается» Орфей относительно Аполлона и Диониса. Однозначный ответ представить оказывается невозможным. В эллинистический период считалось, что Орфей поклонялся Аполлону (один из вариантов гибели певца трактуется как наказание за пренебрежение к культу Диониса), однако Диодор Сицилийский упоминает о приобщенности Орфея к самофракийским мистериям, кроме того, имя певца стоит рядом с именем Диониса на костяных пластинках, найденных в Ольвии. Мифы о Дионисе и Аполлоне разнообразны, зачастую противоречат друг другу, однако обоих этих богов роднит с Орфеем принципиальный мотив: они все спускаются в царство мертвых²⁶.

Образ загробного мира трижды появляется в тексте стихотворения: первый раз в начальной строке («Шел, возвращаясь из ада, Орфей со своей Евридикой...»), второй раз его можно связать со значением слова «стеня» («Словарь...» Даля) – тень, в виде которых греки представляли себе души умерших («И наполняет стенящею жалобой темные дали...»). И, наконец, в стихотворении упоминается Гиперборея как возможное место упокоения праведных душ после смерти.

Итак, стихотворение Мережковского «Царскосельский барельеф» является не поэтическим переложением стандартной версии мифа об Орфее, а умелой и вполне читаемой стилизацией античных переводов Жуковского, контаминирующей подлинные и мнимые факты из истории античной культуры. Создавая эту стилизацию, Мережковский сознательно воспроизводит форму и языковые особенности антологической классики, повторяя свою мысль о необходимости возврата к античным образцам, как идеальному мировосприятию.

Мережковский пишет стихотворение «Царскосельский барельеф», находясь в эмиграции, для которой в целом свойственно консервирование традиции. Миф об Орфее, в том числе и в его символистской рецепции начала XX века, начинает восприниматься как примета «золотого века», навсегда утерянного после революции. Подобное прочтение образа Орфея будет зафиксировано в эмигрантской литературе у многих представителей. Стремление Мережковского к двойной архаизации текста должно быть прочитано через призму стремления к возврату в прошлое, в том числе и в осмыслении мифа об Орфее: через голову символистского неомифа к романтической традиции Жуковского и античному наследию Вергилия. Таким образом, разрушение символистского мифа в стихотворении Мережковского носит тотальный характер: автор не полемизирует с ним, он отказывается от его восприятия.

Выводы по четвертой главе.

Начиная с 1910-х годов в поэзии обозначается тенденция к разрушению канона символистского мифа об Орфее. Работа авторов чаще всего идет уже не только с античным материалом, но и со вторичным мифом. При этом внутри периода демифологизации необходимо выделить рубежный этап, в значительной мере сместивший акценты. Таковым становится 1917 год и его последующее отражение в литературе. М.Л. Гаспаров в предисловии к антологии поэзии Серебряного века писал: «Революция <...> 1917 г. была встречена поэтами-модернистами таким ошарашенным молчанием, что только на его фоне можно понять потрясение от «Двенадцати» Блока – не потому, что это была поэма революционная или антиреволюционная (об этом спорили), а потому, что она полным голосом заговорила о том, о чем по молчаливому соглашению в поэзии не принято было говорить...» [177, с. 11] Если до Революции расшатывание символистского неомифа связано в большей мере с осмыслением его структуры, эстетики, перекодировкой образа самого Орфея или его возлюбленной, то пороговая ситуация, складывающаяся в 1917-1920-х гг., автоматически корреспондируется с сюжетом мифа об Орфее и Эвридике. Важным становится определение метапозиции поэта в новом обществе, что и осмысливается через призму данной истории.

Закономерно отсутствие интереса к мифу об Орфее у авангардистов. Они в целом радовались наступившему слому, который соответствовал их эстетическим и, зачастую, этическим исканиям. Футуристы чувствуют себя властными над историей, в то время как символисты и акмеисты через обращение к фигуре Орфея все чаще утверждают собственное бессилие перед жизнью, победившей искусство.

Таким образом, деканонизация мифа связана в творчестве каждого отдельного автора с общими тенденциями разрушения сформировавшейся традиции, социально-общественными факторами и собственными поэтическими поисками.

Разрушение канона и нормы символистского неомифа идет несколькими путями на нескольких уровнях:

1. Обращение не к целостному античному сюжету, а к одному или нескольким мотивно-образным составляющим, которые контаминируются с другими архетипами. В текстах может отсутствовать прямая номинация героев, однако важно, что ряд принципиальных элементов уже воспринимаются как знаки мифа об Орфее. Таковыми становятся спуск вниз или, наоборот, подъем вверх; выведение или следование за кем-либо, оглядка как нарушение запрета и связанная с этим вторичная потеря; попадание живого в царство мертвых; способность или неспособность слова/звука победить смерть.
2. Трансформируется восприятие образа самого Орфея. Он становится страдающим героем, не приобретшим, в первую очередь, силу и власть над миром живой и неживой природы, а потерявшим возможность покоя, счастья и творчества. В стихотворениях данного периода возникает образ Орфея молчащего или отрекающегося от возможности продолжения творчества. Таким образом, происходит деканонизация героя.
3. Обряд нисхождения в Аид интерпретируется как инициация со знаком минус. Она лишает героя возможности говорения о тех тайнах, к которым он приобщается в загробном мире.
4. Появляется герой Антиорфей, отказывающийся от спуска в Ад. Неверие в силу слова приводит к невозможности победить смерть, поэтому античный певец не спускается в царство мертвых и Эвридика остается не обретенной вторично.
5. Акцентируется момент, связанный с вторичной потерей возлюбленной Орфеем. Авторская интенция смещается с эпизода, рассказывающего о воздействии слова древнегреческого прапоэта на владыку Аида и его обитателей, на конечный результат предпринятой им попытки. Происходит десакрализация слова Орфея. Победа героя над смертью временна или мнима, в любом случае, неокончательна.

6. В сферу более пристального внимания попадает Эвридика, поступки которой начинают психологизироваться, и она обретает собственный голос. Авторы отказываются от прямолинейного и иллюстративно-аллегорического прочтения данного образа, характерного для первого этапа. Появляются тексты, в которых фигура героини становится самодостаточной или, более того, центральной, при этом, как правило, происходит рокировка, и аллегорически интерпретируется уже образ Орфея.

7. Разрушение канона символистского неомифа фиксируется созданием травестийного текста Г. Иванова, в котором комизм связывается не только с эстетикой XVIII и XIX веков, но и с поэтикой символизма. В истории литературы появление комических и пародийных текстов всегда связано с разрушением изначальной модели, подвергаемой переоценке.

8. Рецепция мифа об Орфее усложняется привнесением социальных мотивов после Революции 1917 года. Табуированность прямого «неподцензурного» высказывания о данном событии, о которой говорилось выше, делает закономерным перенесение острых и волнующих вопросов, связанных с определением метапозиции поэта, в область мифологии. На примере фигуры прапоэта Орфея кристаллизируются взгляды авторов на соотношение творца и изменившегося общества.

9. Демократизация образа Орфея приводит к слиянию фигуры античного героя и поэта Серебряного века. Фракийский певец получает прописку в современности, а автор, становящийся alter ego Орфея, приобщается через него напрямую к культурным кодам прошлого.

10. Наконец, образ Орфея может становиться иллюстративным или антииллюстративным, прочитываясь в контексте символистского неомифа. Фиксируется процесс консервирования канона, складывающегося в 1903-1909 годах, что также является разрушением внутренней валентности системы.

11. В 20-е годы XX века в творчестве отдельных авторов появляется тенденция к восприятию поэзии начала XX столетия как «золотого века», как идеального утерянного после революции наследия. Особенно ярко это проявляется в

текстах эмигрантов. Мифу об Орфее, в частности, приписывается охранительное культурное свойство.

В дальнейшем творчестве авторов, чья поэтика сложилась в Серебряном веке или при его непосредственном влиянии, будет происходить либо дальнейшая трансформация образа античного героя (что будет самым редким вариантом), либо отказ от рецепции мифа об Орфее (при внутреннем переключении собственной поэтики в русло советской конъюнктуры), либо автоматизация воспроизведения символистского неомифа.

Глава 4. АВТОМАТИЗАЦИЯ СИМВОЛИСТСКОГО НЕОМИФА ОБ ОРФЕЕ И ЭВРИДИКЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭМИГРАНТОВ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ.

Третьим закономерным этапом существования мифа становится автоматизация его использования и стилизация авторами второго ряда произведений авторов первого ряда. Данный период выделяется и в осмыслении символистского неомифа об Орфее, сформировавшегося как самостоятельное явление в начале XX века. Однако применительно к обозначенному сюжету можно выделить несколько специфических для него моментов. В частности, в эмигрантской среде, зачастую склонной к консервированию традиции классической и дореволюционной литературы, судьба Орфея переосмысливается в контексте собственной судьбы уехавших поэтов, темы потерянной Родины, а также миф об Орфее, как элемент парадигмы литературы Серебряного века, становится знаком «золотого века», потерянного после Революции.

Образ Родины в литературе эмиграции неоднократно становился предметом исследования не только русских, но и зарубежных филологов, при этом наибольший интерес, что закономерно, вызывают авторы первого ряда. Однако обращение к текстам поэтов, чье творчество может быть отнесено ко второму ряду, зачастую позволяет получить более полное представление о литературной жизни эмиграции. Общим местом филологии становится рассуждение о значимости темы России в поэзии эмигрантов. Противопоставление пространства родины и чужбины будет являться характерной особенностью большинства данных произведений. В контекст данного противопоставления включается и миф об Орфее.

У Николая Белоцветова, поэта, эмигрировавшего в Германию в 1921 году, но создавшего свою поэтику еще в России под заметным влиянием символистов, а особенно А. Блока, есть стихотворение «С тем горьковатым и сухим...», входящее в сборник «Шелест» 1936 г.

С тем горьковатым и сухим,
Тревожащим истомой темной,

Что расстилается, как дым,
Витая над моей огромной,
Моей покинутой страной,
С протяжной песнью сиротливой,
В седую стужу, в лютый зной,
Перекликаясь с черной нивой,
С тем, что рыдает, как Орфей,
О Эвридике вспоминая,
С тем ветром родины моей
Лети печаль моя ночная! [7, с. 75]

Помимо блоковского влияния в тексте отчетливо прослеживаются переклички с комедией А. Грибоедова «Горе от ума» («Что расстилается, как дым, // Витая над моей огромной, // Моей покинутой страной...») ритмико-интонационные соотнесения со стихотворением Ф. Тютчева «О чем ты воешь, ветер ночной?»: их объединяет как размер, так и метр – четырехстопный ямб. Обращение к самому классическому метру русской поэзии является для Белоцветова попыткой на уровне формы стиха приобщиться к утраченному единению с родной культурой в самых традиционных ее проявлениях. Другой поэт-эмигрант – Г. Раевский, – к творчеству которого мы обратимся чуть позже, доводит консервирование традиций русской классики в собственной поэтике до абсолюта с той же целью.

Первое, что обращает на себя внимание в приведенном стихотворении, это устранение оппозиции земного и подземного миров, пространства живых и пространства мертвых, которая является ключевой и смыслообразующей в древнегреческом мифе об Орфее и Эвридике. Покинутая Россия обретает черты царства Смерти. «Ветер родины» в контексте стихотворения перестает восприниматься как явление природное и наделяется символическим значением. При этом он утрачивает признаки и свойства «потока воздуха». Автор не использует ни одного традиционного глагола, соответствующего восприятию ветра как вечно движущейся стихии. Семантика действия, связанная с ним, реализуется в единственном глаголе «расстилается», употребляемом в составе сравнительного оборота «расстилается, как дым». Дым – следствие революционного пожара, в пламени которого сгорел человек и все живое. Подобная образность характера и для других

стихотворений Белоцветова, например, «О, как зловещ и грозен он», «Красный флаг».

Ветер в тексте Белоцветова сближается по символическому наполнению с мифологическими представлениями славян, считавших, что «злой» ветер способен переносить заболевания, чуму. Формы деепричастия и причастия лишь усиливают данную соотнесенность. Значение глагола «витать», от которого образовано деепричастие «витая», претерпело значительные изменения по сравнению со старославянским языком. Слово это имеет сильнейшую поэтическую традицию, повлиявшую на формирование новых значений, особенно в XVIII и XIX веках. Напомним, что изначально «витать» означало «жить, получать приют где-нибудь»²⁷, однако к началу XX общеупотребительным становится значение «незримо, таинственно присутствовать, кружиться» (Ушаков). Очевидно, что ни один из возможных смыслов не может быть применен к ветру, поскольку его движение однонаправленно и физически ощутимо. Распространение моровой язвы, эпидемии, напротив, происходит хаотично и скрыто.

Напомним так же, что по общеславянским представлениям «злые» ветры переносят болезни, они способны вызывать у людей эпилепсию, душевное расстройство²⁸. Вместе с ветром колдуны и ведьмы распространяют порчу. Враждебные человеку наговоры «пускают по ветру», в Польше о чаровнице говорили, что она «бросает чары на ветер»²⁹. Возвращаясь к тексту Белоцветова, обратимся к адъективной оценочной лексике, связанной с образом ветра. Очевидно, что вся она направлена на создание представления о насылаемом заклятье, сопоставимом с сухотой или истомой: «С тем *горьковатым* и *сухим*, // *Тревожащим* истомой *темной*», «С *протяжной* песнью *сиротливой*»³⁰.

Образ России как страны смерти создается не только с помощью нагнетания лексем с явной негативной коннотацией («покинутой страной», «В седую стужу, в лютый зной», «черной нивой»), но и благодаря обращению к известному античному мифу об Орфее и Эвридике, повествующему о

неудавшейся попытке фракийского певца вывести свою жену – нимфу Эвридику – из царства мертвых. Орфей в контексте данного стихотворения может быть прочитан как собирательный образ поэтов-эмигрантов первой волны. Эвридика же – потерянная родина, обрести которую возможно только ментально после смерти (что повторяет значение образа Эвридики в символистских статьях А. Белого начала XX века – периода формирования неомифа). Однако и эта возможность практически утрачена, поскольку, как уже говорилось выше, в стихотворении отсутствует какое-либо «живое» пространство. Бинарная оппозиция земного и загробного миров (по Леви-Строссу) преодолевается с помощью героя-медиатора – Орфея, посредника между противопоставленными пространствами. Указанная оппозиция, ожидаемая и подразумеваемая контекстом мифа, не реализуется в стихотворении. Россия – царство смерти, но и чужбина, возникающая опосредованно, не воспринимается как царство жизни: «Лети печаль моя ночная». Ночь традиционно в европейской культуре прочитывается как символ смерти.

Образ Эвридики, олицетворяющий запретную недостижимую мечту о потерянной родине, возникает и в другом стихотворении Белоцветова из того же цикла «Шелест»:

Из опротивевшей норы,
Вдыхая едкий запах гари,
Сквозь дождь, туманы и пары,
Чтоб где-нибудь в укромном баре –
И до рассвета... А потом
У опустевших ресторанов,
Ища растерянno свой дом
И неожиданно воспрянув,
В испуге крикнув: О, приди!..
О, Эвридика!.. И кромешный
Завидев сумрак впереди,
Понуро, горько, безутешно,
Забыв достоинство и стыд,
Столичным девкам на потеху,
Не помня слов, не слыша смеха,
Петушьим голосом навзрыд. [7, с. 74]

Для эмигрантской среды в целом характерно консервирование традиции, поэтому, обращаясь к текстам, входящим в «Шелест», нельзя не отметить

прямолинейной стилизации данного сборника, не имеющей очевидных оригинальных черт поэтики. Достаточно явно это проявляется и в стихотворении «Из опротивевшей норы...». Однозначна вторичность данного текста по отношению к творчеству Блока, оказавшего принципиальное влияние на формирование творческого метода Белоцветова. Простое сопоставление образных рядов приведенного стихотворения и, к примеру, «Незнакомки» (1906 г.) Блока не оставляет сомнения в эпигонском характере текста поэта-эмигранта. Однако в нашу задачу не входит данный сопоставительный анализ. Важным нам представляется осмыслить трансформацию Белоцветовым античного мифа. Прежде всего, необходимо отметить, что в сборнике «Шелест» стихотворение «Из опротивевшей норы...» помещается непосредственно перед стихотворением «С тем горьковатым и сухим...», о котором речь шла выше. И если во втором тексте раскрывается образ России, то в первом – образ чужбины. В классическом варианте мифа Орфей спускается в ад с поверхности земли, где пространство гармонизировано. В тексте же Белоцветова неназванный Орфей начинает движение «Из опротивевшей норы...», то есть дома, который наделяется чертами чуждого неродного пространства в другую «нору» – бар. То, что оба пристанища героя находятся под поверхностью земли, позволяет нам сопоставить их с подземным миром. Соотнесенность потустороннего мира с чужеземным пространством, подчеркивается использованием заимствованной лексики: «баре», «ресторанов». Причем земное пространство, которое герой Белоцветова пересекает, проделывая свой путь, наделяется теми же чертами, которые присущи миру мертвых в представлении древних греков. Строки стихотворения Белоцветова «Вдыхая едкий запах гари, // Сквозь дождь, туманы и пары...» перекликаются с такими реалиями древнегреческого Аида как Стигийские болота (упоминаемые в элегиях Тибула и «Энеиде» Вергилия), Лета или равнина Леты (Аристофан «Лягушки», Платон «Государство»).

Принципиальным и значимым отличием от древнегреческого мифа является инверсия функций героев: к свету Орфей должен вести Эвридику, в то время как в стихотворении Белоцветова все с точностью наоборот:

И неожиданно воспрянув,
В испуге крикнув: О, приди!..
О, Эвридика!.. [7, с. 74]

Эвридика должна вывести лирического героя – заплутавшего в чужом мире поэта – к дому («Ища растерянно свой дом»). Однако дом лирического героя – это «опротивевшая нора», а успокоение он ищет в чужом пространстве – баре. Происходит инверсия привычной картины мира: в деструктивном мировосприятии поэтов-эмигрантов нарушается дуализм своего пространства, как несущего успокоение и гармонию, и чужого, как потенциально опасного и тревожного. Мифологема дома крайне нагружена семантически. Охватить все возможные контексты в рамках статьи не представляется не только возможным, но и необходимым, однако отметим некоторые принципиальные для осмысления стихотворения моменты. Как указывает А. ван Геннеп, дом во всех традиционных культурах представляет собой значимое пространство, связанное с родом, отечеством [100, с. 25-29]. По его же словам: «Каждое общество в целом может рассматриваться в виде дома, разделенного на комнаты и коридоры. Чем больше это общество по характеру своей цивилизации приближается к нашему, тем тоньше перегородки дома, тем шире открыты его двери. У полумодернизированных народов, наоборот, помещения дома тщательно изолированы одно от другого, и, чтобы перейти из одного в другое, необходимо соблюдение формальных правил и церемоний, в значительной мере сходных с обрядами непосредственного, материализованного перехода» [100, с. 29]. А. ван Геннеп под «нашим» обществом понимает, конечно, современное ему западное общество, а под полумодернизированными народами те племена и этнические группы, изучением которых он занимался. Однако в стихотворении Белоцветова мы встречаемся с принципиально другой картиной мира. Общества, о которых в нем идет речь, противопоставлены не как стадии одного процесса (полумодернизированные общества идут по тому же пути, который уже

прошла в свое время западная цивилизация), а как мифологический «золотой век» и современный мир, неизменно пребывающий в состоянии упадка. Поскольку проницаемость между данными обществами стремится к нулю, то необходима фигура проводника (Эвридики), способная легитимировать обряд перехода. Таким образом, дом в стихотворении Белоцветова явно прочитывается как образ России, который в свою очередь персонифицирован в Эвридике – желаемой, но недостижимой. В тексте Белоцветова непреодолимость разрыва выражена в подмене самой Эвридики, которая так и не появляется, «столичными девками», то есть обряд перехода не совершается. Таким образом, происходит антонимичная замена высокого образа нимфы и музы Орфея максимально сниженным образом, связанным с продажной любовью. Можно говорить о том, что автор связывает понятие духовности с потерянной родиной, а мотив меркантильности и продажности с чужбиной. Заметим, что замещение музы «продажной девкой» Белоцветов также заимствует в поэтике Блока («Незнакомка», цикл «Снежная маска»).

В тексте еще в одном моменте мы сталкиваемся с эффектом обманутого ожидания, связанным с тем, что героев в конце пути ожидает не свет, а «крошечный сумрак», то есть обусловленная мифом оппозиция живого и мертвого опять разрушается: переход возможен только с одного круга дантовского ада на другой.

Последняя строка стихотворения («Петушьим голосом навзрыд») отсылает нас к двойственной природе петуха как сакрального животного. С одной стороны, он связан со стихией солнца и огня. Крик петуха формально обозначает границу дня и ночи. Однако антагонист «солнечного» петуха – черный является одним из атрибутов загробного мира, нечистой силы. Мы считаем, что зооморфизм, возникающий в последней строке стихотворения, призван обозначить окончательное поражение неназванного Орфея в попытках обретения собственной души-Эвридики и формально поставить точку в данных поисках.

Последнее стихотворение Белоцветова, в котором он обращается к образу Орфея, написано позднее и включено в посмертный сборник 1953 г. «Жатва».

Дух-Орфей, Ты снова в преисподней,
В хороводе призрачных теней.
С каждым днем все шире, все свободней
Ты поешь в груди моей, Орфей!
Для тебя, о, песнопевец мира,
Я раскрыл, как встарь, свою тетрадь.
Ты во мне, и плоть моя лишь лира,
На которой призван ты играть. [7, с. 90]

Орфей в этом тексте – уже сам один из духов загробного царства. Перед нами теперь не миф о спуске живого героя в мир мертвых за Эвридикой, а постистория, к которой античные мифографы практически не обращаются: окончивший земную жизнь фракийский певец оказывается в преисподней во второй раз.

Себя самого автор воспринимает как «резонатора», позволяющего звучать песне Орфея из загробного мира. Белоцветов умер в 1950 году и, разумеется, не мог видеть фильм Ж. Кокто «Орфей», однако общность некоторых схем начинает восприниматься как универсальная модель культурной ментальности середины XX века. Напомним, что в фильме утративший вдохновение Орфей записывает строки стихов погибшего поэта Сежеста, звучащие из радиоприемника, способного транслировать послания из преисподней.

Традиция восприятия поэта как «резонатора» неких божественных или мистических откровений, представленная в стихотворении Белоцветова, восходит своими корнями в те времена, когда функции поэта и жреца были слиты в одном человеке. Поэтический акт воспринимается как результат божественной инспирации, в том числе самими античными авторами (об этом напрямую говорят Гомер, Гесиод, Алкман, Стесихор, Феогнид, Пиндар и др.). Гринцер Н.П. и Гринцер П.А. в «Становлении литературной теории в Древней Греции и Индии» пишут, что «получение поэтического дара вообще и конкретной песни в частности представлено в этих (письменных – Е.Б.)

традициях прежде всего, как воодушевление, вдохновение поэта богом» [115, с. 18].

Заключительные строки стихотворения: «Ты во мне, и плоть моя лишь лира, // На которой призван ты играть», – соотносятся с мифами о происхождении музыкальных инструментов из тех или иных органов тела. В частности, с мифом о Марсии, к которому мы обращались ранее. Восприятие тела как части музыкального инструмента или музыкального инструмента как части тела было характерно в целом для литературы Серебряного века. В частности, в работе ранее также приводились примеры из поэмы «Флейта-позвоночник» В. Маяковского, стихотворения Г. Шенгели «Музыка – что? Кишка баранья...».

С одной стороны, в контексте общего пафоса стихотворения Белоцветова подобное приравнивание человеческого тела к божественному музыкальному инструменту должно восприниматься как возвышение поэта над остальными людьми. Подобное отношение к творцу как визионеру и творческому процессу как следованию потусторонним голосам, доступным лишь избранным, мы встречаем в творчестве Ходасевича («Баллада»), однако тот принципиально изображает поэта как самостоятельную и самоценную единицу. Божественные голоса ничего не стоят без человека, способного их услышать. Именно поэтому поэт у Ходасевича сам становится Орфеем, а не его музыкальным инструментом. С другой стороны, приравнивание творца к неодушевленному предмету явно привносит сниженный характер в восприятие провидческих и сакральных сил поэта и поэтического слова. Учитывая семантическую нагруженность образа Орфея в предыдущих текстах («Я раскрыл, как встарь, свою тетрадь»), можно говорить о том, что желанной гармонии с миром, снятия дуализма родины и чужбины певец может достичь только после смерти, когда государственные границы перестают влиять на самого поэта и он становится «песнопевцем мира».

Таким образом, Орфей – важный в поэтике Белоцветова образ – призван передать обобщенное представление о поэтах-эмигрантах начала века, а миф о

потерянной Эвридике трактуется через осмысление потерянной же родины. Подтверждается данная мысль также тем, что самого поэта его вдова в предисловии к посмертному сборнику стихов «Жатва» называет «Орфеем в преисподней» (он «...обладал большим певучим сердцем, отзывавшемся на всю боль нашего разорванного мира. Он пел, как Орфей в преисподней» [7, с. 8]).

К орфическому мифу обращается Георгий Раевский, эмигрировавший в Германию в начале 20-х годов. Его творчество в целом определяется критиками через ориентацию на наследие XIX века: Пушкина, Тютчева, а также немецких романтиков. Указанные черты найдут свое отражение и в интересующем нас цикле «Орфей», входящем в сборник «Новые стихотворения» (1946 г.)

1.
Еще внизу, еще в долинах
Туман колышется ночной,
И сумрак на крылах совиных
Несется низко над землей.
Все тихо, лист не шевелится;
Все звуки канули ко дну.
Лишь резкий крик бессонной птицы
Подчеркивает тишину.
Но с каменной, но с горной кручи
Видны далекие леса:
Там с каждым мигом все певучей
Светлеет неба полоса.
Один, лицом огню навстречу,
Стоит Орфей, – и золотой
Ложится блеск ему на плечи,
Венцом горит над головой.
2.
Орфей поет. – Деревья, камни, воды –
Все замерло, все внемлет, все молчит.
Бессмертной птицей в голубые своды
Таинственная песнь его летит.
За голосом, за лирою звучащей,
Идут во мгле рассветной, без дорог,
Выходят звери из глубокой чащи,
У царственных его ложатся ног.
О, музыки высокое начало!
На творческий, на благодатный пир
Ты призываешь с силой небывалой
В согласный хор преображенный мир.
3.
Не умер он, его менады
Не растерзали... Сам собой
Из тесной, из земной ограды
Он хлынул песенной волной.

Она поет в деревьях, в травах
И в ветре мчащемся; шумит
Во вздохах моря величавых;
И ночью, в час, когда молчит
Весь мир, и в черном небе звезды
Свою раскидывают сеть, –
Звучит незримо самый воздух...
Орфей не может умереть,
Пока взлетает с пеньем птица,
Пока волна бежит на брег,
Пока живет, пока томится
Тоской по небу человек. [58, с. 112-115]

Четверостишие, открывающее цикл, рисует картину пространства, принципиально сходного с пространством, обозначенным в поэме А. Блока «Возмездие»:

В те годы дальние, глухие,
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла,
И не было ни дня, ни ночи
А только – тень огромных крыл... [11, т. V, с. 45]

Если лирический герой текстов Белоцветова пребывает в постоянном эмоциональном напряжении, обусловленном потерей родины, то в стихах Раевского Орфей, уподобленный байроновскому Корсару, не несет в себе никакого дуализма. Перед нами герой, воплощающий собой гармонию мира. Раевский, в отличие от Белоцветова, относится к тому кругу поэтов-эмигрантов, которые смогли принять (по крайней мере, внешне) свое положение вынужденных переселенцев достаточно спокойно.

Формально цикл «Орфей» противоположен стихотворениям Белоцветова аналогичной тематики. Если в текстах последнего, как уже было сказано, снимается оппозиция живого и мертвого пространства за счет отсутствия живого, то Раевский отказывается от изображения царства мертвых. Из цикла сознательно исключается миф о потере Орфеем Эвридики, о его спуске в подземный мир и возвращении оттуда потерпевшим поражение. Неоклассическая поэтика Раевского подразумевает возможность преобразования мира в «согласный хор» силой искусства. И даже в том случае, когда «музыки высокое начало» не в состоянии остановить крушение

привычного мира, оно позволяет человеку приобщиться к тому «благодатному пиру», который возникает еще в стихотворении Ф. Тютчева «Цицерон»:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был –
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил! [69, т. I, с. 122]

Орфей в цикле Раевского не древнегреческий мифический герой, а некий христианский пророк и мессия, чья задача видится автором в наполнении пространства ночной тишины («Лишь резкий крик бессонной птицы // Подчеркивает тишину») гармонизирующими звуками, разгоняющими мрак: «...с каждым мигом все певучей // Светлеет неба полоса»). Соотнесенность Орфея с христианским подвижником устанавливается, в частности, на основании атрибутов святости, которые намеком даются нам в описании образа фракийского певца:

Стоит Орфей, – и золотой
Ложится блеск ему на плечи,
Венцом горит над головой.

В данном контексте закономерным видится принципиальный отказ автора от возможности смертности его героя. Это пример именно христианской трактовки. Язычник – Орфей после смерти мог оказаться только в аду, что нарушило бы искусственную гармонию, установленную в абсолютно «кукольном» поэтическом мире Раевского. «Орфей не может умереть», так как в этом случае подземный хтонический мир завладеет царственным певцом, а по мысли Раевского, песня Орфея, как и любое человеческое сознание, стремится исключительно в небесное божественное пространство:

Пока взлетает с пеньем птица,
Пока волна бежит на брег,
Пока живет, пока томится
Тоской по небу человек.

Таким образом, если орфический миф Белоцветова может быть соотнесен с дантовским адом, оппозиция земного и божественного, разрушаемая, но подразумеваемая, разворачивается в контексте разговора о земном и подземном

мирах, откуда и приходят его боги; то орфический миф Раевского раскрывает неназванную, но также подразумеваемую оппозицию земного и небесного миров. Однако нежизнеспособность и искусственность данного сконструированного мира дает о себе знать в спорадически возникающих образах менад, совы, тумана, которые указывают на возможность нарушения гармонии и меры.

Тема Орфея находит свое отражение в творчестве Ирины Бем, поэта, эмигрировавшего в 1919 году. Большую часть жизни она прожила в Чехословакии, где в 1943 году нетипографским способом вышел единственный ее поэтический сборник – «Орфей». Наше внимание привлекли первое и последнее его стихотворения.

Орфей

В те дни, когда божественный Орфей
Дерзнул спуститься в царство Персефоны,
Он, гласом струн и пеньем вдохновленный,
Смутил сердца безжалостных теней.

Она пришла легчайшею стопой,
С земной любовью трогательно схожа...
О, если б в оны дни мы жили тоже,
То верь, и я б спустилась за тобой! [9, с. 3]

Первая строка данного стихотворения явно соотносима с началом восьмой главы «Евгения Онегина»:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться муза стала мне. [57, т. V, с. 142]

Тематически эти строки сближаются и за счет обращения к общей теме: творческого, поэтического вдохновения. Подобная ориентированность на классические образцы лишний раз указывает на непреодоленную тенденцию к консервированию традиции, о которой говорилось ранее.

*Меняются люди, но вещи
Стоят на привычных местах.*

М. Шкапская

Меняются люди, уходят
Из жизни и сердца живых...

Но вещи живут и выходят
Порой, чтоб напомнить о них.

Казалось, дочитанный свиток,
Казалось, все строки в пыли...
Но в адресной книжке забытой
Остался невырванный лист,

Где почерк упругий, кудрявый
На белой странице цветет,
И голос, и голос, как тот:
«Сойдете, свернете направо!»

И вот я опять ученица
С сухим нецелованным ртом.
Прекрасный учитель садится,
Строку отмечает ногтем.

И снова в заклатье Психея
Пускается в горестный путь,
Где ей ни догнать, ни вернуть
Допевшего песни Орфея. [9, с. 6-7]

Важным для осмысления значения орфического мифа в творчестве Бем является письмо Николая Артемьевича Еленева, архитектора, искусствоведа, писателя, мемуариста, близкого друга семьи Марины Цветаевой (он был приятелем и сокурсником С. Эфрона), оставившего о ней свои воспоминания. Вот что пишет Н.А. Еленев А.Л. Бему 15 апреля 1944 г.: «“Орфей” уже не проба. В стихах уже много настоящих достоинств: прежде всего они самобытны, они – важны, кроме этого. Слово “важны” Вам объяснять мне не надо! Это их счастливо отличает от дамских творений. Экономия, столь необходимая, тоже налицо. Но стихи не для широкого потребления. Кто теперь знает об Улиссе и о “безветренном море фаяков”? Все мы вынули проклятый жребий! Кто поймет насколько удачно слово “оны” в применении к мифу об Орфее? Да поймут ли, наконец, старое, столь певучее слово в строке: «И утро – лишь исход для новых пеней?..» Но кто нынче напишет музыку!? Ведь мы – каторжане... Дай Бог, чтобы поколение, к которому принадлежит Ваша дочь, действительно увидело “прощенные поля”» [9, с. 68] (ср. со стихотворением Г. Шенгели «Музыка – что? Кишка баранья...»: «Так будь же проклята музыка! // Я – каторжник и не хочу, // Чтобы воскресла Эвридика, // Опять стать

жертвою мечу!»). Важным в приведенном отрывке письма видится постоянное подспудное присутствие идеи потерянности и бесприютности эмигрантов, которая ими самими однозначно вычитывается в поэтических текстах.

Понятна происходящая в тексте образная инверсия: Орфея ищет Психея-Эвридика, а не Орфей спускается за погибшей женой. При этом символическое наполнение мифологических образов примерно равно их наполнению в текстах Белоцветова, с той лишь разницей, что с потерянной родиной соотносится теперь Орфей. Заметно усиление психологической значимости и разработанности женских образов. С одной стороны, автор сопоставляет себя с Орфеем, в котором важным оказывается творческое начало, а с другой, эмоционально и гендерно – с Эвридикой, которая обретает свой голос в стихах Бем. Контаминация образов Эвридики и Психеи связана с повтором сюжетной структуры мифа при образной инверсии. В поэтическом мире И. Бем более активным всегда является женское начало («О, если б в оны дни мы жили тоже, // То верь, и я б спустилась за тобой!»), поэтому Эвридика становится Психеей, ищущей своего возлюбленного Орфея. Серебряный век, как и литература 20-х – 30-х годов XX века, часто склонны контаминировать образы Эвридики и Психеи, как олицетворение души, ищущей или обретаемой. В частности, можно обратиться к стихотворениям Ф. Сологуба («Любви неодолима сила...»), К. Вагинова («Два пестрых одеяла...»).

Выводы по пятой главе.

«Горестный путь» поэтов эмигрантов связан с заведомо обреченной на провал попыткой отыскания потерянной родины. Трагический финал мифа об Орфее и Эвридике предрешен заранее. Тем не менее, авторы-эмигранты вновь и вновь спускаются в царство мертвых в поисках утраченной духовной целостности, невозможной без самоидентификации национальной и ментальной и осознания определенной культурной принадлежности. Миф об Орфее и Эвридике в лирике поэтов-эмигрантов наделяется эсхатологическими чертами. Химеричность повторного обретения утраченной единожды родины

приводит в конечном итоге к трансмутации античного Орфея в «Допевшего песни Орфея» из стихотворения И. Бем. Антологический сюжет оказывается связанным с ретроспективным мифом об идеале. Мифологема «золотого века» эксплицитно выражается через ностальгию по покинутой России, а невозможность преодоления внутреннего кризиса подчеркивается обращением к мифу об Орфее и Эвридике, в котором сюжетная схема, связанная с утратой, многократно усиливается за счет повторения самой себя.

В приведенных в данной главе текстах ярко проявился принцип автоматизации при работе с материалом символистского неомифа, который затрагивает узловые моменты, касающиеся самих персонажей, становящихся знаками заданной смысловой парадигмы; эстетики культуры и искусства начала XX века как «золотого века», потерянного после Революции. Консервирование традиции может становиться принципиальной авторской установкой, доходящей до крайних проявлений в языке и образности стихотворений. Или же автоматизация в использовании характерных структурных, сюжетных, языковых и стилистических черт символистского неомифа об Орфее может не носить декларативного характера, а восприниматься самим автором как норма и устоявшийся канон, не подлежащий переосмыслению. В любом случае, период автоматизации использования материала мифа фиксирует процесс его заострения и переход из разряда актуального в устаревший на данном этапе. В дальнейшем миф об Орфее и Эвридике будет многократно переосмыслен не только в литературе, но и в других видах искусства. Трансформации, в том числе, будет подвергаться и созданный символистами неомиф начала XX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Интерес к фигуре Орфея в Серебряном веке связан, прежде всего, с изменением культурной и эстетической парадигмы. Реализм и позитивизм XIX века в качестве эталона предлагали образ поэта-гражданина, выполняющего те же социальные задачи, что и писатель, но в иной форме. Эпоха модерна, заявившая о себе в 90-х годах XIX века, во главу угла ставит не гражданскую, а эстетическую сущность творчества. Орфей как лиминальный герой становится воплощением образа универсального поэта. Связь с античностью, с одной стороны, предполагает дополнительное расширение культурологических связей, а с другой, четко обозначает отказ от предшествующей традиции 60-70-х годов XIX века.

С точки зрения хронологии можно выделить несколько этапов функционирования мифа об Орфее в литературе Серебряного века. Так, мы обозначили в качестве переходных стадий обращение В. Соловьева и А. Блока к данному античному сюжету. Это связано с тем, что в творчестве обоих авторов миф об Орфее и Эвридике реализуется, с одной стороны, в рамках существовавшей ранее культурной парадигмы, а с другой, он встраивается в поэтику В. Соловьева и А. Блока в целом, обогащаясь за счет этого новыми смыслами и контекстами. Миф об Орфее и Эвридике иллюстрирует высшую стадию любви, согласно философии В. Соловьева, в его же стихотворении «Три подвига». В произведении А. Блока этот же античный сюжет контаминируется с текстом об Офелии, прочитывается в рамках символического восприятия автором различных цветов, соотносится с философским подтекстом всего цикла «Стихов о Прекрасной Даме».

В период 1903-1909 годов обращение к мифу об Орфее связано с творчеством символистов, которые стремятся к выработке метапозиции, общей эстетической концепции творчества. Речь идет о В. Брюсове, В. Иванове и А. Белом. Именно в их текстах формируется канон неомифа об Орфее как универсальном прапоэте. Нами выделен ряд характерных черт, которые будут свойственны большинству произведений об Орфее этого периода. Во-первых,

это стремление к абсолютизации творческой силы Орфея как поэта. Символистам в данный период важно создать образ протопэта, не подчиняющегося общественным интересам, а подчиняющего себе людей, живую и неживую материи. Античный герой всегда показан победителем, обладателем сакральных тайн и мистической силы. Поэты сознательно отказываются от изображения в стихотворениях этого периода Орфея «проигравшего», потерявшего Эвридику, несчастного. Выведение Эвридики не воспринимается ими как основная цель спуска в Аид (любовная коллизия становится лишь поводом). По мнению символистов, истинная цель заключается в прохождении обряда инициации, приобщении героя к сакральным тайнам, недоступным простым смертным. Поскольку для большинства стихотворений данного периода характерна позиция автора, самоатрибутирующего себя преемником Орфея, то указанные черты автоматически переносятся и на современных поэтов в целом, и на каждого конкретного автора в отдельности.

Кроме того, в данный период значимым является отсутствие интереса к образу Эвридики или, по крайней мере, отказ от психологизации названного персонажа. Так же, как ее роль в судьбе Орфея сводится к внешнему поводу для обретения истинной творческой силы, так и роль в стихотворениях данного периода весьма иллюстративна, а сам образ статичен. Орфей часто мыслится как прототип Христа и вбирает в себя функции данного культурного персонажа. Период формирования неомифа невозможен без прямой номинации героев античного сюжета в тексте или заглавии. Как мы увидим, в более поздних текстах становится частотным уход от прямолинейного указания на Орфея и Эвридику, но для того, чтобы это стало возможным, необходимо было окончательно сформироваться нормативу рецепции античного мифа в творчестве поэтов Серебряного века.

Обращение в этот же период времени к сюжету об Орфее авторов второго ряда (С. Соловьев, А. Кондратьев) подчеркивает важность появления прототипа универсального поэта, отличного от представленных ранее, и востребованность

литературой данной темы. Высокая валентность образа античного героя приводит к тому, что параллельно возникают иные формы рецепции мифа об Орфее (М. Волошин), что не противоречит общей концепции.

Следующим этапом функционирования мифа об Орфее и Эвридике в литературе Серебряного века становится постепенное разрушение того канона, о котором говорилось выше. В каждом конкретном тексте обозначенный процесс протекает по-разному, однако можно выделить несколько типичных путей расшатывания нормы или ухода от нее, которые прослеживаются в творчестве авторов Серебряного века.

Во-первых, можно выделить контаминацию сюжетов, мотивов, образов, как один из способов разрушения канона. Так, в текстах И. Анненского и О. Мандельштама миф об Орфее не воспроизводится полностью, а лишь предоставляет необходимые авторам элементы, из которых складывается художественное пространство стихотворения, включающее сюжет об Орфее, но не ограничивающееся им. С этим связан и отказ от прямой номинации героев.

Во-вторых, появляется образ «Орфея страдающего». Происходит десакрализация символистского неомифа. Отличием от подобных трактовок в античности и традиции, предшествующей Серебряному веку, будет отказ от любовной мотивировки переживаний мифического героя. Его страдания носят онтологический статус и обусловлены невозможностью существовать в мире людей после соприкосновения с тайнами загробного мира. Данная трактовка характерна для произведений В. Ходасевича.

В-третьих, наблюдается отказ от позитивной трактовки сакральной силы искусства Орфея. Если В. Брюсову в стихотворении «Орфей и аргонавты» важно было актуализировать способность поэта управлять людьми и их помыслами, то В. Ходасевич уже демонстрирует обратную – негативную – сторону данной способности для самого творца. Важно отметить, что для периода деконструкции символистского неомифа характерно смещение акцента на неудачу, постигшую Орфея. Потеря возлюбленной, фиаско становится еще одним знаком, маркирующим данный сюжет. Оптимистический взгляд на

искусство и творца сменяется негативной оценкой конечного результата попытки поэта управлять ходом жизни (Г. Шенгели).

В-четвертых, инициация начинает пониматься, как инициация со знаком минус (В. Ходасевич) или несвершившаяся инициация (О. Мандельштам). То есть герой либо приобретает знания и способности, оцениваемые автором негативно, либо вообще не проходит обряд, тем самым не получая власть над материей.

В-пятых, герой может оборачиваться своим антиподом – Антиорфеем, отказывающимся от реализации сакральной силы слова и искусства в целом. Данная метаморфоза образа характерна для поэзии О. Мандельштама. Другой вариант Антиорфея возникает в поэзии Г. Иванова: антиподом фракийского певца, способного подчинять власти искусства диких зверей, становится укротитель, который силой реализует ту же задачу, тем самым обозначая ущербность поэта-визионера.

В-шестых, формируется характерный для любой эпохи путь разрушения определенной модели – травестия. И герой, и сама ситуация помещаются в сниженный контекст, как в одном из стихотворений Г. Иванова, в котором пародирование сигнализирует об отказе от безусловного доверия высмеиваемому символистскому неомифу.

В-седьмых, одной из самых характерных моделей расшатывания канона начала XX века будет сочетание в образе Орфея аполлонического и дионисийского начал со смещением акцента в сторону второго. Символисты, декларируя вслед за В. Ивановым слитность в образе фракийского певца обеих ипостасей в гармоническое единство, все же предпочтение отдавали Орфею «аполлоническому», в то время как для этапа деконструкции неомифа важнее оказывается его дионисийская сущность. Наиболее ярко это проявляется в творчестве К. Липскерова, В. Ходасевича, Б. Лившица; на стыке христианской и языческой культур образ Орфея прочитывается М. Кузминым.

В-восьмых, усложнение образа Орфея достигается за счет его психологизации. Если для этапа формирования символистского неомифа была

характерна однозначная трактовка фигуры античного героя в рамках заданной парадигмы, то на этапе деконструкции появляется возможность бесконечного усложнения данной модели. Подобные варианты мы найдем в творчестве М. Цветаевой, В. Ходасевича, О. Мандельштама. Здесь же необходимо сказать и об усложнении образа Эвридики. Для этапа разрушения канона символистского неомифа характерно развитие интереса к ее фигуре, уход от однозначной мотивировки, зачастую ярко выраженное смещение авторской интенции на образ Эвридики (М. Цветаева, В. Рождественский).

Последним из наиболее значимых, девятым путем разрушения символистского неомифа будет возведение сюжета, связанного с именем Орфея в разряд мифов о «золотом веке». Подчеркнутое возвращение к античности, игнорирующее опыт Серебряного века, присутствующее, например, в тексте Д. Мережковского, – это способ ухода от болезненного окончания эпохи модерна.

Внутри стадии деконструкции символистского канона необходимо выделять, в свою очередь, два этапа: до 1917 года и после него. В предреволюционный период основное внимание поэтов сосредоточено на внутреннем переосмыслении онтологического и эстетического наполнения мифа об Орфее, в то время как после революции появляется еще один крайне важный аспект, связанный с определением метапозиции поэта в изменившемся обществе. Практически полное отсутствие тестов, напрямую осмысляющих свершившуюся революцию («Двенадцать» А. Блока воспринимается как вызов), заставляет обратить особое внимание на произведения, в которых присутствует образ поэта как таковой или Орфей, как универсальное воплощение творца. Тексты, связанные с осмыслением метапозиции поэта в изменившемся мире через образ Орфея, мы находим у В. Ходасевича, О. Мандельштама, Г. Иванова, В. Брюсова, Б. Лившица, Г. Шенгели.

В произведениях поэтов-эмигрантов первой волны мы встречаем яркие примеры автоматизации и прямой стилизации приемов и элементов символистского неомифа, которые при этом накладываются на внутреннюю

трагедию, связанную с потерей Родины, на эсхатологическое восприятие будущего и на стремление к консервированию традиции.

Наша диссертация предлагает модель функционирования мифа об Орфее в литературе Серебряного века, коррелирующую с функционированием мотивов и образов, выделяемых О. Ханзен-Леве, З.Г. Минц, Ю.М. Лотманом в этот же период. Одной из перспектив дальнейшей работы можно считать подготовку исследования, посвященного анализу семантики иных распространенных в литературе Серебряного века мифов, с целью выявления общих закономерностей трансформации античных сюжетов в эпоху модерна.

В конечном итоге настоящая диссертация способствует пополнению знаний в области истории русской литературы, мифопоэтики Серебряного века, неомифологизма XX века, что способствует накоплению материала для решения более масштабной задачи – создания общего исследования по мифопоэтике XX-XXI веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Подробнее об этом см. статью Тарановского К.Ф. «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» [193]
2. Позднее этот сюжет найдет свое воплощение в волшебной сказке. См. об этом Пропп В.Я. «Исторические корни волшебной сказки» [167]
3. См. об этом диссертацию Деменковой Н.П. «Античные контексты мифопоэтики А. Блока» [226]
4. В эпоху Серебряного века самоубийство становится одним из «приемов» моделирования поведения творческого человека. См. об этом Чхартишвили Г. «Писатель и самоубийство» [212]. Кроме того, нельзя не вспомнить те реальные случаи, когда поэты указанной эпохи сознательно выбирали добровольный уход из жизни как своеобразное «художественное» завершение жизненного пути (И. Коневской, Божидар, В. Комаровский, Вс. Князев, И. Игнатьев, А. Лозина-Лозинский, Н. Львова, В. Гофман, А. Мар, Муни).
5. См. Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: «Вернее словопроизводство от древнерусского названия праздника и игр: русалии; и теперь у малорусов кое-где первый день Петрова поста зовется русалии (гл.6). Источник этих слов западноевропейский: латинск. *rosalia* <...> – название праздника и игр. С запада заимствованы были русскими эти игры и празднества, которые распространились вместе с христианством. Христианские *rosalia* совпали на Руси, по времени, с древним языческим праздником в честь заложенных покойников. К этому языческому празднику и привилось новое, христианское название: русали, Русальная неделя» [129, с. 142-143].
6. См. Даманская А. Гюстав Моро //Аполлон. 1911. №4
7. «Да будет свет» (лат.).
8. Обращает на себя внимание различие в графическом оформлении данного слова. Современное написание с одной буквой «н» (см., например, Словарь античности под ред. Йоханнеса Ирмшера) отличается от варианта с двумя «н», используемого Ивановым в стихотворении. Объясняется это тем, что в начале

XX века терминологическая основа, связанная с античностью, еще не была нормирована, поэтому существовали подобные варианты написания слов.

9. См. об этом Словарь античности [186, с. 664]

10. Часто ошибочно полагают, что Горгона была одна – Медуза. На самом деле их было три (еще одна божественная троица из упоминаемых Ивановым): Сфено, Эвриала и Медуза. Первые две не старели и были бессмертными, а третью, как известно, убил Персей. См. об этом Словарь античности [186, с. 151]

11. Пэан – название жанра древнегреческой хоровой лирики – гимны – в честь бога Аполлона. Пэаны расцвели в хоровой лирике Спарты, где правящая военно-землевладельческая аристократия старалась особенно поднять культ Аполлона в противовес оргиастическому культу Диониса. От этой религиозной поэзии сохранились лишь отдельные стихи [186, с. 750].

12. Благополучный итог спуска Орфея в Аид, безусловно, может быть сопоставлен с таким событием, как сошествие Христа в ад за душами ветхозаветных праведников после распятия.

13. Достаточно вспомнить доклады и статьи Иванова о творчестве Пушкина, тот факт, что Иванов руководил «Пушкинским семинаром» в первые послереволюционные годы. См. об этом: Аверинцев С.С. Вячеслав Иванов и русская литературная традиция // Аверинцев С.С. Связь времен [80, с. 324-325], а также Шишкин А.Б. Материалы к теме «Вяч. Иванов и пушкиноведение» [214, с. 780-807].

14. Барельеф V в. до н.э.

15. Хук С. Мифология ближнего Востока [209, с. 6] По каким-то невыясненным причинам богиня небес Инанна решает спуститься в подземное царство, «откуда нет возврата», где правила ее сестра, богиня Эрешкигаль. Крамер (Крамер С.Н. Мифология Шумера и Аккада // Мифологии древнего мира. М., 1977 (Пер. В.А. Якобсона. Оригинал – 1961)) предполагает, что она могла руководствоваться исключительно своими амбициями, желанием подчинить подземное царство своей власти. Чтобы обезопасить себя от всех возможных

неприятностей, Инанна дала своему визирю Ниншубуру самые подробные наставления: если она не вернется через три дня, он будет должен совершить погребальный обряд, по очереди посетить трех высших богов: Энлиля из Ниппура, Нанну, бога луны города Ура, и Энки, вавилонского бога мудрости, – и умолять их сделать все, чтобы Инанну не убили в подземном царстве. После этого Инанна надела свои царские одежды и украшения и приблизилась к воротам подземного царства. Там ее встретил Нети, страж семи ворот. По приказу Эрешкигаль и в соответствии с законами подземного царства, у каждых ворот Инанна снимает с себя по одному предмету одежды. Наконец она предстает перед Эрешкигаль и ануннаками, семью судьями подземного царства. Они обращают на нее свои «глаза смерти», и она превращается в труп, после чего ее подвешивают на шесте. Через три дня, поскольку Инанна не возвращается, Ниншубур исполняет то, что ему приказала Инанна. Энлиль и Нанна отказываются вмешиваться в это дело, но Энки совершает некие магические действия, при помощи которых Инанна возвращается к жизни. Из грязи из-под ногтей он создает две странные фигурки – кургарру и калатурру (значение этих слов остается неясным). Он отправляет их в подземное царство с живой пищей и живой водой. Они должны шестьдесят раз посыпать труп Инанны пищей жизни и столько же раз оросить его живой водой. Они делают это, и богиня возрождается к жизни. По законам подземного царства никто не может уйти оттуда, не найдя себе замену. Поэтому далее миф рассказывает о возвращении Инанны в мир живых в сопровождении демонов, которые должны забрать в подземное царство замену Инанне.

16. О многочисленных терминах, определявших понятие судьбы у греков см., напр.: Gundel. *Heimarmene* // RE. 1912. Bd. 7. 2. Sp. 2622—2645; Andres. *Daimon* // ibid. 1918. Supplbd. 3. Sp. 267—322; Eitrem S. *Moir* // ibid. 1932. Bd. 15. 2. Sp. 2449 ff.; Greene W. Ch. *Moir*, Fate, Good and Evil in Greek Thought. Cambr. (Mass.), 1944; Herzog-Hauser G. *Tyche* (1) // RE. Bd. 8A. 1948. Sp. 1644 ff.; Nilsson M. P. *Geschichte der griechischen Religion*. 4. Aufl. München, 1988. Bd. 1.

S. 216—225, 361—368; Bd. 2. S. 196—218; Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск: Наука. Сиб. отд-е., 1990. 335 с.

17. Звездный венок (лат.)

18. В философии термином «не я» пользовался Фихте в значении «объект», понимая под этим природу как чисто объективное начало, а также Шеллинг, говоря о единстве субъективного и объективного во всех сферах.

19. См. об этом Хмелева Н. Райское видение [208]

20. Здесь и далее цитируется вариант, опубликованный в сборнике «Вереск».

21. См. об этом: Якобсон Р. Работы по поэтике [221]

22. См. об этом: Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика [194]

23. См. об этом: Ефимов Н. И. Формализм в русском литературоведении [125]

24. Подробнее об этом см. Жития византийских святых. Пер. Софьи Поляковой. СПб.: Corvus, Terra Fantastica, РоссКо. 1995. 544 с.

25. Интересным будет отметить, что и на Руси в качестве правового обычая клятва фиксируется письменными источниками с IX века. Как и в Древней Греции, она предполагала произнесение при свидетелях словесной формулы, сопровождаемой рядом действий. Наиболее архаическими считаются клятвы оружием, обращенные к Перуну.

26. Согласно Аполлодору Дионис спускается в Аид и соединяется там со своей матерью Семелой, а позднее возносится вместе с ней на небо [3, с. 52-53]. Что же касается Аполлона, то на его путешествие в загробный мир указывает Плутарх. [148, с. 416].

27. Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением Императорской академией наук СПб 1847: Витати, таю, таеши, гл., ср, Церк. 1) Пребывать где либо 2) Находить на время приютъ; располагаться для ночлега или отдохновения 3) Укрываться.

28. См. об этом: [185, т. I, с. 357]

29. См. об этом: [185, т. I, с. 360]

30. См. об этом: [154, с. 7-8] Говорится на пряник, который должен быть подарен любимой девушке. Во имя Отца и Сына и Святаго Духа. Стану я, раб

Божий (имярек), благословясь, пойду перекрестясь из избы дверьми, из дверей воротами, в чистое поле заворами и змолюся трем ветрам, трем братьям: Ветр Моисей, ветер Лука, ветры буйные, вихори! Дуйте и винтите по всему свету белому и по всему люду крещеному; распалите и присушите медным припоем рабу (имярек) ко мне, рабу Божию. Сведите ее со мною – душа с душою, тело с телом, плоть с плотью, и не уроните, по всему белому свету гуляючи, той присухи крепкой ни на воду, ни на лес, ни на землю, ни на скотину и ни на могилу. В воду сроните – вода высохнет; в лес сроните – лес повёнет; на землю сроните – земля сгорит; на скотину сроните – скотина посохнет; на могилу к покойнику сроните – костьё в могиле запрядаёт. Снесите и донесите, вложите и положите в рабицу Божию (имярек), в красную девицу, в белое тело, в ретивое сердце, в хоть и в плоть. Чтоб красная девица не могла без меня, раба Божия (имярек), не жить, не быть, не дни дневать, не часа часовать, о мне, о рабе Божиим (имярек), тужила и тосковала. В чистом поле сидит баба сводница, у тоё у бабы у сводницы стоит печь кирпична, в той печи кирпичной стоит кунжан литр; в том кунжане литре всякая вещь кипит, перекипает, горит, перегораёт, сохнет и посыхает: и так бы о мне, рабе Божьем (имярек), рабица Божья (имярек) сердцем кипела, кровью горела, телом сохла и не могла бы без меня, раба Божия (имярек), не жить, не быть, не дни дневать, не часа часовать; не едой отъестись не могла бы от меня, не питьем отпиться, не дутьём отдуться, не гулянкой загулять, не в бани отпариться. Тем моим словам ключ и замок, аки крест на церкви. Во имя Отца и Сына и Святаго Духа. Аминь. Аминь. Аминь. Стану я, раб Божий, благословясь, пойду перекрестясь из избы дверьми, из дверей воротами в чистое поле заворами. Выйду я, раб Божий, на три розстани, и помолюся я трем братьям-ветрам: "Первый брат сток, второй брат сивер, третей брат лето! Внесите вы тоску и сухоту в рабицу Божью (имярек) чтоб она по мне, рабе Божьем (имярек), тоснула и сохла, не могла бы без меня не дня дневать, не часа часовать, отныне до века и во веки. Аминь"!

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1959. 651 с.
2. Античные гимны / Под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: МГУ, 1988. 362 с.
3. Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л.: Наука, 1972. 223 с.
4. Аполлоний Родосский Аргонавтика. Тбилиси: Мецниереба, 1964. 376 с.
5. Аристотель. Поэтика. Риторика. Спб.: Азбука, 2014. 320 с.
6. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Книжный Клуб Книгоовек, 2010.
7. Белоцветов Н. Небесный хор. Рудня-Смоленск: «Мнемозина», 2009. 159 с.
8. Белый А. Собрание сочинений: в 14 т. М.: Республика; М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 1994-2014.
9. Бем И. Орфей: Стихотворения. М.: Водолей, 2010. 96 с.
10. Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. Пьесы (Библиотека Всемирной Литературы). М.: Эксмо, 2008. 896 с.
11. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960-1962.
12. Браунинг Р. Стихотворения. / Пер. с англ. Сост. вступ. статьи, примеч. В. Захарова. Л.: Художественная литература, 1981. 184 с.
13. Брюсов В. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 1973-1975.
14. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. / Пер. с лат.; Вступ. статья М. Гаспарова. М.: Худож. лит., 1979. 550 с.
15. Волошин М. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Эллис Лак, 2000-2013
16. Волошин М. «Средоточье всех путей...». М.: Московский рабочий, 1989. 608 с.
17. Волошин М. Стихотворения и поэмы. Серия: Библиотека поэта. Большая серия. Спб.: Наука, 1995. 704 с.
18. Волошин М.А. Лики творчества. Л.: «Наука», 1988. 848 с.

19. Гераклит Эфесский. Фрагменты. / Пер. Вл. Ниландера. М.: Мусагет, 1910. 99 с.
20. Геродот История в девяти книгах. Пер. с греч. Ф.Г. Мищенко. В 2 т. Т.1. М.: Издание А.Г. Кузнецова, 1888. 398 с.
21. Гесиод. Полное собрание текстов. М.: Лабиринт, 2001. 256 с.
22. Гете И.В. Собрание сочинений: в 10 т. Т.1. Стихотворения. Пер. с нем. Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста. М.: «Художественная литература», 1975. 528 с.
23. Гигин. Мифы. / Пер. с лат. Д.О. Торшилова. Спб, Алетейя, 2000. 480 с.
24. Гомер. Илиада. Одиссея. М.: Эксмо, 2008. 896 с.
25. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Воскресенье, 1998-2007.
26. Державин Г.Р. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Л.: Советский писатель, 1956. 471 с.
27. Диодор Сицилийский. Греческая мифология. / Пер. с древнегреческого О.П. Цыбенко. М., Лабиринт, 2000. 224 с.
28. Еврипид Трагедии: в 2 т. М.: Художественная литература, 1969.
29. Европейская поэзия XVII века. Библиотека Всемирной Литературы. М.: Художественная литература, 1977. 928с.
30. Западноевропейский сонет (XIII-XVII века) / Поэтическая антология. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. 496 с.
31. Иванов В. Собрание сочинений: в 4 т. Брюссель, 1971-1984.
32. Иванов В. Стихотворения, поэмы, трагедия. Спб.: Новая библиотека поэта, 1995. 912 с.
33. Иванов Г.В. Собрание сочинений: в 3 т. М.: «Согласие», 1993.
34. Капнист В.В. Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия. Л.: Советский писатель, 1973. 616 с.
35. Капнист В.В. Собрание сочинений: в 2 т. Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.-Л.: Издательство Академия наук СССР 1960г.

36. Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 т. М.- Л. Художественная литература, 1964.
37. Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Л.: Советский писатель, 1966. 273 с.
38. Козлов И.И. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель. 1960. 507 с.
39. Кондратьев А.А. Сны. СПб.: Северо-Запад, 1993. 544 с
40. Крылов И.А. Басни. Литературные памятники. М.; Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1956. 661 с.
41. Кузмин М.А. Стихотворения. Новая библиотека поэта. СПб.: Академический проект, 1996. 832 с.
42. Кузмин М.А. Стихотворения. Всемирная библиотека поэзии. М.: Эксмо, 2011, 480 с.
43. Кузмин М.А. Проза и эссеистика в 3 т. Т.3. Эссеистика. Критика. М.: «Аграф», 2000. 768 с.
44. Лившиц Б. Полутороглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Советский писатель, 1989. 720 с.
45. Липскеров К.А. Плач Орфея. // Северные записки. 1916. № 11. С. 106-107
46. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999.
47. Маяковский В.В. Собрание сочинений в 6 т. М.: Правда, 1973. 2559 с.
48. Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. Новая Библиотека поэта. СПб.: Академический проект, 2000. 928 с.
49. Мережковский Д.С. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990.
50. Неизданный Федор Сологуб. М.: Новое литературное обозрение, 1997. 576 с.
51. Пастернак Б.Л. Вальс с чертовщиной: Стихотворения. М.: Русская книга, 1993. 160 с.
52. Первый Ватиканский Мифограф / Пер. с лат., вступ. статья и коммент. В.Н. Ярхо. СПб.: Алетейя, 2000. 304 с.

53. Пиндар. Вакхилид. Оды, фрагменты. Под ред. М.Л. Гаспарова. М.: Наука, 1980. 504 с.
54. Платон Сочинения в 4 т. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та: «Изд-во Олега Абышко», 2006-2007.
55. Полициано А. Сказание об Орфее. / Пер. С. Шервинского. М.-Л.: Academia. 1933г. 81 с.
56. Публий Овидий Назон. Метаморфозы. / Пер. с лат. С. Шервинского. М.: Художественная литература, 1977. 430 с.
57. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1977-1979.
58. Раевский Г. Одинокый прохожий. Рудня-Смоленск: «Мнемозина», 2010. 268 с.
59. Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева. Письма 1926 года. М.: Книга, 1990. 237 с.
60. Рильке Р.М. Собрание сочинений в 3 т. // Пер. с нем.; вступ. ст. Е. Витковского. М.: Престиж Бук, 2012.
61. Рождественский В. Большая медведица. Л.: Academia, 1926. 96 с.
62. Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание Л.: Советский писатель, 1974. 352 с.
63. Соловьев В.С. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1988-1990.
64. Соловьев С. Плач Орфея // Весы, 1909. №4. с. 7-9
65. Сологуб Ф. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 7,8 дополнительные. М.: НПК «Интелвак», 2000-2004.
66. Сервантес М. де Хитроумный Идальго Дон Кихот Ламанчский. М.: Наука, 2003. 719 с.
67. Строфы века. Антология русской поэзии. Сост. Е. Евтушенко. М.: «Полифакт. Итоги века», 1999. 1056 с.
68. Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1969.
69. Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений. Письма. В 6 т. М.: Издательский центр «Классика», 2002-2004.

70. Усов Д.С. «Мы сведены почти на нет...»: в 2 т. М.: Эллис Лак, 2011.
71. Фет А.А. Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1 Стихотворения и поэмы 1839-1863 г. Под общей ред. Г. Д. Асланова и др. СПб.: Академический проект, 2002. 552 с.
72. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Согласие, 1996.
73. Ходасевич В. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Л.: Советский писатель, 1989. 464 с.
74. Цветаева М.И. Сочинения: в 2 т. М. Художественная литература, 1988.
75. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. М., Эллис Лак, 1994, 816 с.
76. Шекспир У. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2010. 1248 с.
77. Шенгели Г. Иноходец. М.: Совпадение, 1997. 543 с.
78. Эсхил. Трагедии. М. Наука, 1989, 608 с.
79. Browning R. The Poems of Browning. Volume Four: 1862 – 1871. Routledge, 2014. 612 p.

Литература

80. Аверинцев С.С. Связь времен. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. 448 с.
81. Аверинцев С.С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы, 1975. №8. С. 145-192
82. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 448 с.
83. Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. 691 с.
84. Анненский И.Ф. Александр Кондратьев. Сатиресса. Мифологический роман // «Перевал», М.: Гриф, 1907, №4. С. 63-67
85. Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. 544 с.
86. Арефьева Н.Г. Традиции орфических гимнов в поэзии М. Волошина // Вестник Астраханского государственного технического университета. 2007, № 5. С.128-132

87. Асоян А.А. Семиотика мифа об Орфее и Эвридике. Спб.: Алтейя, 2015. 136 с.
88. Асоян А.А. К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Мандельштам, А. Ахматова) // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. Под ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2002. С. 16-24.
89. Баевский В.С. История русской поэзии: 1730-1980 гг. Смоленск: Русич, 1994. 303 с.
90. Барт Р. Мифологии. / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2010. 351 с.
91. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424с.
92. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Реннесанса. М.: Художественная литература, 1990. 545 с.
93. Богомоллов Н.А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 369 с.
94. Богомоллов Н.А. Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 720 с.
95. Бланшо М. Пространство литературы. Пер. с франц. / Перевод Б.В. Дубин, С.Н. Зенкин, Д Кротова, В.П. Большаков, Ст. Офертас, Б.М. Скуратов. М.: «Логос», 2002. 288 с.
96. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та, 1998. 352 с.
97. Бугаева Л.Д. Литература и rite de passage. Спб.: ИД «Петрополис», 2010. 408 с.
98. Бугаева Л. Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века // Мифология и повседневность. Выпуск второй. Материалы научной конференции 24-26 февраля 1999 года. СПб.: Алетейя, 1999. С. 485-507.

99. Булгаков. В.Ф. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. М.: Гослитиздат, 1960. 512 с.
100. ван Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература, 1999. 198 с.
101. Васильева И. Всеволод Рождественский. Очерк жизни и творчества. Л.: Советский писатель, 1983. 240 с.
102. Вейнингер О. Пол и характер. СПб.: Астрель, 2012. 512 с.
103. Веселовский А.Н. Избранное. На пути к исторической поэтике. М.: «Автокнига», 2010. 688 с.
104. Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подготовил И.Е. Бабанов. СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. 800 с.
105. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941. 620 с.
106. Владимир Соловьев и культура Серебряного века: к 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева. М.: Наука, 2005. 631 с.
107. Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып.1. СПб.: Изд-во Пушкинского дома, 2010. 425 с.
108. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. 304 с.
109. Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: «Фортуна Лимитед», 2001. 288 с.
110. Геворкян Т.М. Случай «Эвридики», или Сивилла – Орфею // Вопросы литературы. 2015, № 2 март-апрель. С. 116-139
111. Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995. 175 с.
112. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 409 с.
113. Головникова О.В. Документы РГВА о трагической судьбе В.Э. Мейерхольда // Вестник архивиста: журнал. М., 2008 №6 [Электронный ресурс]: URL: <http://www.vestarchive.ru/arhivnye-dokumenty/1222-dokumenty-rgva-o-tragicheskoi-sydbе-ve-meierholda-k-90-letiu-rossiiskogo-gosydarstvennogo-voennog.html> (дата обращения: 18.12.15).

114. Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск: Наука. Сиб. отд-е., 1990. 335 с.
115. Гринцер Н.П., Гринцер П.А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М.: РГГУ, 2000. 424 с.
116. Дайс Е. Марина и Орфей // Нева, 2006. №8. [Электронный ресурс]: URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2006/8/da11.html> (дата обращения: 23.03.16)
117. Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск: Наука, 2001. 293 с.
118. Деррида Ж. Эссе об имени. / Пер. с фр. Н.А. Шматко. Спб.: Алетейя, 2015. 192 с.
119. Дехтяренко А.В. Творчество Д.С. Мережковского 1880-х гг. в свете рецепции античности // Вестник ННГУ им. Н.И. Лобачевского. 2012, №1 (2). С. 52-55.
120. Доддс. Э.Р. Греки и иррациональное / Пер. с англ. С.В. Пахомова. СПб.: Алетейя, 2000. 507 с.
121. Дугин А.Г. Знаки Великого Норда. М.: Вече, 2008. 320 с.
122. Дугин А.Г. Ноомахия: войны ума. Французский Логос. Орфей и Мелюзина. М.: Академический проект, 2015. 439 с.
123. Дугин А.Г. Ноомахия: войны ума. Германский Логос. Человек апофатический. М.: Академический проект, 2015. 639 с.
124. Европа в России: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 464 с.
125. Ефимов Н.И. Формализм в русском литературоведении // Научные известия Смоленского государственного университета. Общество гуманитарных наук. 1929, Т. 5, вып. 3, С. 31-108.
126. Жажоян М. Случай Орфея // Знамя 1999, №6. С. 148-158.
127. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 408 с.
128. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1979. 494 с.

129. Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки. М.: Индрик, 1995. 432 с.
130. Зобнин Ю.В. Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния. М.: Молодая гвардия, 2008. 436 с.
131. Иванова И.С. Время историческое и проблема культа андрогина в софиологии Н. Бердяева. // Сервис plus. 2013, №2. С 21-29
132. Иглтон Т. Теория литературы: Введение. / Пер. Е. Бучкиной. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. 296 с.
133. Из истории русского реализма конца XIX-начала XX в. М.: МГУ, 1986. 176 с.
134. Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855-1909. М.: Изд-во Лит. института им. А.М. Горького, 2009. 672 с.
135. Исупов К.Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века. Спб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. 593 с.
136. Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 3: Немецкий Орфей. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2007. 608 с.
137. Кибальник С.А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX в. Л.: Наука, 1990. 272 с.
138. Кнабе Г.С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. 240 с.
139. Ковалёва И. Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Мандельштама. «НЛО», 2005, №73. [Электронный ресурс]: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/ko20.html> (дата обращения 31.01.2016)
140. Козубовская Г.П. Середина века: миф и мифопоэтика. Барнаул: АлтГПА, 2008. 273 с.
141. Кребель И.А. Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии. СПб.: Алетейя, 2010. 592 с.
142. Купреянова Е.Н. Дмитриев и поэты карамзинской школы // История русской литературы: в 10 т. / АН СССР. Ин-т лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-

- во АН СССР, 1941-1956. Т. V. Литература первой половины XIX века. Ч. 1, 1941. С. 121-143.
143. Кэмпбелл Д. Мифы, в которых нам жить. София: Гелиос, 2002. 256 с.
144. Лебедев А.В. Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. 576 с.
145. Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература / Под редакцией В.М. Фриче, А.В. Луначарского. 1929-1939. Т. 9. 1935. 832 с.
146. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Спб.: Азбука, 2014. 320 с.
147. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Издательство Московского университета, 1982. 480 с.
148. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996. 975 с.
149. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Учпедгиз, 1957. 617 с.
150. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Материалы к курсу теории литературы. Вып.1, 2. Тарту, 1970, 1973. 157 с.
151. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.
152. Лотман Ю.М. Семиосфера. Спб.: «Искусство – СПб», 2010. 704 с.
153. Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 192 с.
154. Майков Л.Н. Великорусские заклинания. Спб.: Типография Майкова, 1869. 164 с.
155. Максимов Д.Е. Русские поэты начала века: Очерки. Л.: Сов. писатель, 1986. 408 с.
156. Мандельштам и античность. Сборник статей под ред. О.А. Лекманова. М.: Радикс, 1995. 209 с.
157. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 203 с.

158. Мережковский Д.С. Автобиографическая заметка // Мережковский Д.С. Ангел одиночества: Стихотворения, песни, легенды. М.: Летопись-М, 2000. С. 5-17.
159. Минц З.Г. Блок и русский символизм. Избранные труды: в 3 кн. Спб.: Искусство, 2000.
160. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник III. Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979. С. 76-120.
161. Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: Ad Marginem, 2001. 735 с.
162. Орфей. Языческие таинства. Мистерии восхождения. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 432 с.
163. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья. СПб.: Александрия», 2012. 448 с.
164. Пахомова И.В. Образ Орфея в переписке М.И. Цветаевой и Р.М. Рильке // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина, 2009. №25. С. 89-95
165. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 2. Ч. 1. М.: Культурная революция, 2011. 608 с.
166. Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX-начала XX века. М.: Наука, 2008. 288 с.
167. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
168. Прошин Е.Е. Мифопоэтическое начало в стихотворении Мандельштама «Мы с тобой на кухне посидим...» // Вестник ННГУ. 2001, №1. С. 112-115
169. Псалтирь Давида пророка и царя с параллельным переводом на русский язык. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2011. 576 с.
170. Пугачев В.В. Из эволюции мировоззрения Пушкина конца 1820-х начала 1830-х годов («Арион») // Проблемы истории, взаимосвязей русской и мировой

- культуры (К 90-летию академика М.П.Алексеева). Межвузовский научный сборник. Изд-во Саратовского ун-та, 1983. С. 38-59
171. Рейнак С. Орфей. Всеобщая история религий. Перевод с седьмого французского издания. Второе русское издание Paris: Alcide Picard, Editeur, 1910. 532с.
172. Ронен О. Миф // Звезда №9 2003. [Электронный ресурс]: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/9/ronen.html> (дата обращения 01.02.2016)
173. Ронен О. Идеал (О стихотворении Анненского "Квадратные окошки") // Звезда №5 2001. [Электронный ресурс]: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2001/5/ron.html> (дата обращения 01.02.2016)
174. Ронен О. Межтекстовые связи, подтекст и комментирование // Русская филология. 13. Тарту, 2002. С. 15-16.
175. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. М.: ОГИ, 2000. 152 с.
176. Ронен О. Не-Я. // Звезда № 5 2006. [Электронный ресурс]: <http://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=531>
177. Русская поэзия «серебряного века». 1890-1917: Антология. Сост.: Н. Богомоллов, М. Гаспаров и др. М.: Наука, 1993. 780 с.
178. Русские писатели 1800-1917: Биограф. словарь. М. Большая Российская энциклопедия, 1992-2007.
179. Санктис Ф. де История итальянской литературы: в 2 т. М.: Прогресс, 1963.
180. Серебряный век в России. Избранные страницы. М.: Радикс, 1993. 346 с.
181. Серов Н.В. Светоцветовая терапия. (Терапевтическое значение цвета: информация – цвет – интеллект). СПб: «Речь», 2001. 256 с.
182. Силард Л. Герметизм и герменевтика. Спб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 328 с.
183. Синявский А.Д. Литературный процесс в России. М.: РГГУ, 2003. 418 с.
184. Складов О.Н. Первая «Баллада» В. Ходасевича как неотрадиционалистский текст (опыт интерпретации) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета № 10 (95) / 2014. С. 115-124.

185. Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 1-3. Под ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 1995.
186. Словарь античности. Пер. с нем. М.: Прогресс, 1989. 704 с.
187. Скрипкина В.А. Роль цветовой символики в раннем творчестве А. Блока, А. Белого, С. Соловьева. М.: Издательство МГОУ, 2008. 148 с.
188. Смирнова Л.А. Золотой сон души: о русской литературе рубежа XIX-XX вв. М.: Водолей, 2009. 389 с.
189. Соловьев Б.И. Поэт и его подвиг. М.: «Советская Россия», 1973. 752 с.
190. Судьбы литературы Серебряного века и Русского зарубежья. Сборник статей и материалов: (Памяти Л. А. Иезуитовой: К 80-летию со дня рождения). Спб.: Петрополис, 2010. 564 с.
191. Суздальский С.П. «Арион» Пушкина // Литература и мифология. Сборник трудов Ленинградского государственного педагогического института им А.И.Герцена. Л., 1975. С. 3-4.
192. Сусленков В.Е. Свет в позднеантичном и раннехристианском искусстве и раннехристианская иконография Христа-Солнца // Образ Византии. Сб. статей в честь О.С. Поповой. М.: Северный Паломник, 2008. С. 485-516.
193. Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.
194. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.
195. Томашевский Б.В. Стих и язык. Филологические очерки. М.-Л.: Гослииздат, 1959. 473 с.
196. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
197. Топоров В.Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Венеция: Edizioni M.Y., 1990. 328 с.
198. Трубецкой Н.С. Избранные труды по филологии. М.: Прогресс, 1987. 560 с.
199. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 575 с.

200. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. / Пер. А. Зверев, В. Харитонов, И. Ильин. М.: Прогресс, 1978. 328 с.
201. Успенский П. «Лиры лабиринт»: почему В. Ф. Ходасевич назвал четвертую книгу стихов «Тяжелая лира»? [Электронный ресурс]: <http://www.academia.edu/11988573> (дата обращения 01.02.2016)
202. Фатеева А.С. Время и пространство Орфея: принцип эстетической трансгрессии // Уникальные исследования XXI века. № 7, 2015, С. 415-440
203. Фатеева А.С. Орфическая онтофания в интертекстуальных мотивах русской культуры конца XIX-начала XX веков // Полигнозис. № 1-4, 2013. С. 109-134
204. Федоров А.В. Поэтическое творчество И.Анненского. // Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1959. С. 5-60.
205. Фет А.А. Воспоминания. М.: Правда, 1983. 496 с.
206. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
207. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. Спб.: «Академический проект», 1999. 512 с.
208. Хмелева Н. Райское видение. (О постановке в 1911-1913 гг. на сцене Мариинского театра оперы К.Глюка «Орфей и Эвридика») // «Наше Наследие»: иллюст. культурно-истор. интернет-журн., 2003, №66 [Электронный ресурс]: URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6609.php> (дата обращения: 18.12.15).
209. Хук С. Мифология ближнего Востока. М.: Центрполиграф, 2009. 184 с.
210. Чечулин Н.Д. О стихотворениях Карамзина. // Старина и новизна. СПб., 1917. Кн. 22.
211. Чуковский К. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т VII. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2003. 736 с.
212. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М.: Захаров, 2013. 672 с.
213. Шенгели Г. Техника стиха. Практическое стихотворение. М.: Сов. писатель, 1940. 135 с.

214. Шишкин А. Материалы к теме «Вяч. Иванов и пушкиноведение» // Вяч. Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. Спб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 780-807
215. Шкловский В.Б. О теории прозы. Ardis Publishers, USA (Федерация, СССР), 1985. 267 с.
216. Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе. М.: Советский писатель, 1990. 544 с.
217. Шкловский В.Б. Розанов: Из книги «Сюжет как явление стиля». Б.м.: Salamandra P.V.V., 2015. 32 с.
218. Шюре Э. Великие посвященные. Очерки эзотеризма религий. М.: Книга Принтшоп, 1990. 420 с.
219. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
220. Эрлих В. Русский формализм: история и теория. / Пер. с англ. А.В. Глебовской. Спб.: Академический проект, 1996. 352 с.
221. Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 464 с.
222. Яковкин И. Описание Села Царского. Спб.: В типографии департамента народного просвещения, 1830. 201 с.
223. Ярошенко Л.В. Неомифологизм в литературе XX века: Учеб.-метод. пособие / Л.В. Ярошенко. Гродно: ГрГУ, 2002. 103 с.
224. Ярхо В.Н. В.А. Жуковский – переводчик «Одиссеи» // Гомер Одиссея. М.: Наука, 2000. С. 330-346

Диссертации

225. Гнездилова Е.В. Миф об Орфее в литературе первой половины XX века (Р.М. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануи, Т. Уильямс): дисс. ... канд. филол. наук. М., 2006. 200 с.
226. Деменкова Н.П. Античные контексты мифопоэтики А. Блока.: дисс. ... канд. филол. наук. Омск, 2007. 157 с.

227. Ерофеева Л.А. Метафорические репрезентации доминантных концептов в поэтической картине мира Р.М. Рильке: дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2007. 253 с.
228. Кулик А.Г. Лирическая циклизация как особый тип текстопостроения (на материале третьего тома «Лирической трилогии» А.Блока): дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2007. 167 с.
229. Погосян Р.Г. Автореферат диссертации Концепт «судьба» и его языковое выражение в поэтическом тексте Ф.К. Сологуба к.ф.н. Пятигорск, 2005. 34 с.